Csibra István — Szerdahelyi István

ESZTÉTIKAI ALAPFOGALMAK

TANKÖNYVKIADÓ

ESZTÉTIKAI ALAPFOGALMAK

Kis enciklopédia

Csibra István — Szerdahelyi István

ESZTÉTIKAI ALAPFOGALMAK

Kis enciklopédia

Második kiadás

TANKÖNYVKIADÓ, BUDAPEST, 1978

Lektorálta:

HERMANN ISTVÁN

és

MÉSZÁROS ISTVÁN

ISBN 963 17 3443 9

© Csibra—Szerdahelyi 1975

ELŐSZÓ

Az elmúlt másfél évtized során a marxista—leninista esztétika örvendetesen fejlődött: az 1950-es évek második felében meginduló elméleti viták eredményeként kulcsfogalmai szilárd körvonalakat nyertek, álláspontjai tisztázódtak, s kutatásainak látóhatára korábban sosem tapasztalt mértékben kiszélesedett. A marxista esztétika ma már nemcsak egy-egy jelentősebb művészetelméleti problémát képes megoldani, hanem eredményei összefüggő rendszerré épültek ki, melyben az addig homályban maradt részletkérdések is élesebb megvilágításba kerülhettek.

Másfelől viszont közismert tény az is, hogy ezek az elméleti eredmények még nem kamatoznak eléggé kulturális életünk gyakorlatában, s így a pedagógiai gyakorlatban sem. Nyilván oka ennek az is, hogy az esztétika — mint filozófiai tudomány — számos elvont fogalmat, ismeretlen tartalmú szakkifejezést használ, ami az egyébként is bonyolult, nehezen követhető elméleti okfejtések megértését rendkívül megnehezíti. Az említett eredmények viszonylagos újdonsága is magyarázza ezt az elszigeteltséget, hiszen a tudományos vívmányok népszerűsítésének folyamata szükségszerűen mindig rövidebb-hosszabb időt igényel. A szocialista kultúrpolitikának fontos feladata, hogy az elmélet és a gyakorlat minél szorosabb együttműködését valósítsa meg, s elsőrendű célja az is, hogy a marxista esztétika korszerű állásfoglalásai minél hamarabb tükröződjenek a gyakorlati kultúrmunkában, az iskolai oktatásban, a közízlés egészséges fejlődésében. Különösen lénye-

ges ezen a területen is a pedagógiai gyakorlat közvetítő szerepe, hiszen ezáltal alapozódik meg a jövő generációinak esztétikai kultúrája.

Ezeket a célkitűzéseket kívánja szolgálni a maga lehetőségein belül kötetünk, amely az irodalom, ének-zene, képzőművészet, illetve művészettörténeti tárgyak művészeti *oktatásával foglalkozó pedagógusok széles rétegeinek munkájához — és általában az esztétika iránt érdeklődők látókörének tágításához — oly módon nyújt esztétikai ismereteket, hogy enciklopédiaszerűen bemutatja az esztétika tudományának legfontosabb alapfogalmait. Szerkezetét, feldolgozásmódját tekintve a* Pszichológiai alapfogalmak kis enciklopédiája *című kiadvány testvérkötete: az alárendelt fogalmakat egy-egy kategória címszavának szövegébe ágyazva tárgyalja, a kötet végén található tárgymutató viszont hozzásegíti az olvasót ahhoz is, hogy az önálló címszóval nem szerepeltetett fogalmak említési-ismertetési helyeit megtalálhassa. Személyekről szóló cikkek felvételére a kiadvány terjedelmi keretei nem adtak lehetőséget, a fogalmak történeti fejlődését áttekintő szövegrészekben azonban mindenütt igyekeztünk hivatkozni azokra a gondolkodókra, akik az adott probléma megoldásában legkiemelkedőbb tudománytörténeti érdemeket szereztek,* s a kötet névmutatója ezeknek a hivatkozásoknak a lelőhelyeit is megjelöli.

A szövegek kialakításakor — igazodva a kiadvány céljához — a marxista fogalomértelmezés számára biztosítottunk mindenütt több teret, s az esztétikatörténeti vonatkozásokat csak a legszükségesebb mértékben érintettük. E kötet nem tart igényt arra, hogy az esztétikatörténet tudományába bevezesse az olvasót, hanem elsősorban ahhoz szeretne hozzájárulni, hogy a pedagógusok, az esztétika iránt érdeklődőkben a legfontosabb alapfogalmak marxista értelmezését tisztázza, s így megkönnyítse számára az esztétikai szakirodalom olvasását és az esztétikai önképzést.

A marxista esztétika fent említett örvendetes fejlődése természetesen nem tart még ott, hogy minden egyes esztétikai probléma megoldása vitathatatlan, egyértelmű eredmények formájában lenne birtokunkban. Számos olyan esztétikai kérdés ismeretes, amelynek megválaszolása a marxista szakirodalmon belül is igen ellentétes állásfoglalások küzdőporondja. E vitás kérdések esetén a kötet terjedelmi keretei nem tették lehetővé azt, hogy a vitákban résztvevők mindegyikének érveit rögzítsük, hanem — jelezve a kérdés nyitottságát — azt az álláspontot ismertettük csupán részletesebben, amelyik az eddigiek során leginkább tudta valószínűsíteni érvelésének igazságát. Ezzel kapcsolatban itt is fel kell hívnunk a figyelmet arra a szempontra, amely a hasonló jellegű kézikönyvek esetében nem eléggé hangsúlyozható: az itt nyújtott állásfoglalások semmiképpen nem lépnek fel a korszakokra szóló és megfellebbezhetetlen kinyilatkoztatás igényével.

A marxista elmélet eredményeinek előtérbe állításán belül arra is törekedtünk, hogy a hazai közönség igényeit minél inkább kielégítsük: a magyar olvasót leginkább érdeklő problémáknak tágabb teret biztosítottunk, s gondot fordítottunk arra, hogy a mai magyar szakirodalom legjobb teljesítményei és legfigyelemreméltóbb vitaállás-pontjai kellő ismertetést nyerjenek. Az egyes problémák tömör összefoglalásait nyújtó szövegrészeket idézet formájában gyakran vettük át hazai gondolkodók műveiből, s nevük említését akkor sem mellőztük, ha gondolatmeneteiket közvetve, esetleg némiképp módosítva használtuk fel az itt nyújtott meghatározásokhoz.

A kötet végén található irodalomjegyzék azokra a legfontosabb magyar nyelvű esztétikai munkákra hívja fel a pedagógustársadalom figyelmét, amelyek leginkább nyújthatnak segítséget esztétikai ismereteik további bővítéséhez, az esztétikai önképzéshez.

Végezetül még meg kívánjuk jegyezni, hogy a kötet szövege 1972-ben készült, a bibliográfiai részt viszont 1974 elején az újabb kiadványok adataival még kiegészítettük.

A szerzők

ALKOTÁS

A művészeti alkotói tevékenységet több szaktudomány is vizsgálja. A művészetszociológia mindenekelőtt arra kíváncsi, hogy az alkotók miképpen teljesítik az ún. *társadalmi megbízatást,* azaz mennyiben elégítik ki a műveikkel szemben támasztott társadalmi igényeket, s ennek során hogyan tesznek eleget a társadalmi értékkritériumoknak, normáknak, hogyan töltik ki a rendelkezésükre álló tartalmi, formai, műfaji stb. kereteket.

A művészetszociológiai vizsgálat ugyanakkor mindig szoros kapcsolatban van a *művészetpszichológiai*val: az ún. *interiorizáció*nak (a valóság elsajátításának, bensővé tételének) és az *exteriorizáció*nak (az emberi benső, az emberi lényegi erők eltárgyiasításának) filozófiai szempontból *Marx*, pszichológiai szempontból főként L. Sz. *Vigotszkij* által feltárt dialektikája érteti meg ugyanis többek között azt, hogy az alkotók miképpen építik be magukba és miképpen realizálják alkotói tevékenységük során az említett társadalmi értékkategóriákat; miképpen alkalmazkodnak a spontán módon terjedő és ható normákhoz stb.

S ez már újabb tudomány, a szociológiai és a pszichológiai szempontokat egyesítő szociálpszichológia közreműködését feltételezi. E szaktudomány szerint az alkotás belső (a társadalmi igényeket is magában foglaló) követelményeit, „mintáit" az alkotók hivatásválasztásuk, művésszé válásuk bonyolult folyamatában teszik magukévá. Az alkotói személyiség az egyént ért hatássorozatok eredmé-

nyeképpen jön létre, majd emberi kapcsolatai (az ún. kiscsoportok) által közvetített ideálok jegyében kezd el alkotni, s az ezekkel való azonosulása szabja meg értékszempontjait is. A szociálpszichológia ebből az (áttételekkel tarkított) azonosulási folyamatból vezeti le az alkotói tevékenység lélektani késztetését, motivációit is. Ily módon számos alkotói jegyet megvilágíthat az alkotók származási, neveltetési, szocializálódási körülményeinek alapos feltárása, a kiscsoportok és az alkotók, illetve az alkotások kapcsolatainak felderítése.

Ma már külön tudományág, az ún. *motivációtan* (energiatan) tanulmányozza az alkotói (illetve befogadói) belső késztetéseket, indítékokat (motivációkat), lelki rugókat és energiákat. A polgári koncepciók többnyire egyetlen biológiai vagy bioszociális ösztönből kísérlik meg levezetni az esztétikai (alkotói és befogadói) tevékenységet. *Darwin* a fajfenntartást; *Spencer* a játékösztönt; a beleérzés-elmélet, az életfilozófia és a pragmatizmus az emocionális gyönyört (az elemi hedonizmust); a freudizmus a szexuális vágyak szublimált (társadalmilag szalonképessé tett) kiélését; a neofreudizmus (individuálpszichológia) a kisebbrendűségi érzés, illetve a hatalomvágy kompenzálását; a behaviorizmus az alkalmazkodási ösztönt állítja a középpontba stb. Mindezekkel szemben a marxizmus a motivációk komplexitását és történetiségét hangsúlyozza. Kiemeli ugyanakkor, hogy a sokféle motiváció közreműködése ellenére a késztetések bizonyos rangsorba rendezhetők, ugyanis „legmagasabb rendű, legtudatosabb megnyilvánulásaiban az ember magatartását a felismert szükségszerűség irányítja, amelyben megtalálja igazi szabadságát" *(Rubinstein)*.

Beható vizsgálatok tárgya az alkotói folyamat az esztétikában is. Az alkotás ebben az értelemben az esztétikai alany és az esztétikai tárgy között lezajló folyamatoknak, az ún. esztétikai viszonyoknak szerves része: a *befogadás* (lásd ott) számára

esztétikai lényegű tárgyakat létrehozó emberi tevékenység. Már *Marx* rámutatott arra, hogy legtágabb értelemben minden emberi munka voltaképpen esztétikai is, amennyiben az ember saját lényegének eltárgyiasítása révén „a szépség törvényei szerint is alakít", s kiküzdött szabadságának mértékétől függ, hogy az általa létrehozott tárgyak milyen arányban részesülnek az érzékileg megjelenő szépség vagy rútság stb. esztétikai minőségeiből (lásd *Szépség és rútság*).

Szűkebb értelemben azonban csak a tudatos esztétikai tárgyformálást nevezzük esztétikai alkotásnak. De ezen a szférán belül is különbséget kell tennünk az alkalmazott és az autonóm művészeti alkotótevékenység között (bővebben lásd: *Művészet*). Az alkalmazott művészeti tárgyak értékstruktúrájában ugyanis a fölérendelt gyakorlati értékszempontok csupán a szépség kritériumával párosulnak, míg az autonóm műalkotások értékelése tekintetében a gyakorlati szempontok teljesen lényegtelenek, s a szépségkritérium helyébe ezeknél a művészi igazság szempontja lép, minthogy ezeknek az alkotásoknak egyetlen — és semmi mással nem helyettesíthető — funkciója a társadalmi-emberi lényeg intenzív tükrözése (bővebben lásd *Tükrözés*).

Ezeken túlmenőleg sajátos problémákat vet fel a népi alkotóművészet (bővebben lásd *Folklór*), és sajátos, különleges területe az esztétikai alkotótevékenységnek az előadóművészet is. Ez utóbbinál ugyanis reprodukció és produkció szervesen összefonódik egymással: a leírt drámát a színésznek, a lekottázott zenedarabot a zeneművésznek, a tánc koreográfiáját a táncművésznek kell reprodukálnia — közben azonban az eredeti mű megszabta keretek között saját alkotói invencióit is mozgósítania kell a teljes művészi hatás érdekében.

A felsorolt alkotótevékenységek közül az esztétika ezeddig az autonóm művészeti tevékenységgel

foglalkozott a legbehatóbban. Az ezzel kapcsolatos legelső kérdés a *szubjektivitás* és az *objektivitás* viszonya magában az alkotó folyamatban és a műben. A művészeti tükrözésnek a tudományos tükrözéssel szembeni megkülönböztető sajátosságából következik, hogy a műalkotásban tárgyiasulnia kell a művész megismételhetetlen személyiségének: az alkotói szubjektivitásnak a mű valamennyi tartalmi és formai elemét át kell hatnia. Csak ezáltal biztosítható a műalkotás elengedhetetlen élményszerűsége és eredetisége. Ám nem akármilyen szubjektivitás eltárgyiasításáról van itt szó, hanem arról, hogy a művésznek meg kell szüntetnie szubjektivitásában mindazt, ami benne pusztán egyéni érdekeket tükröz (partikuláris), és a haladó osztálytörekvések közvetítése révén az egész emberiség, az emberi *nem* érdekeivel kell azonosulnia, és ebből a szemszögből megítélve a személyes élmény és átélés hitelével kell megjelenítenie az objektív társadalmi-emberi valóság lényegi totalitását (lásd *Totalitás*). Ilyenformán a művészi szubjektivitásnak a társadalmi objektivitás legmaradéktalanabb kifejezőjévé kell válnia.

Közvetlenül ezzel függ össze továbbá az *ábrázolás* és a *kifejezés* dialektikájának kérdése. Az ábrázolás a tükrözés összetett folyamatában az objektív mozzanatot, a külső valóság tárgyias rögzítését jelenti, szemben a kifejezéssel, amely a szubjektív mozzanatot, az alkotó belső tartalmainak kivetítését állítja előtérbe. Kétségtelen, hogy az ábrázolás és a kifejezés mozzanata váltakozó arányban szerepel az egyes művészeti ágakban és műfajokban. Ez azonban nem jelenti azt, hogy létezhet művészi ábrázolás az alkotói egyéniség kifejezése nélkül, illetve azt, hogy az ún. kifejező művészetekből teljesen hiányozhat az ábrázoló mozzanat, a külső valóság képe, hiszen az a belső érzelmi világ, amit pl. a zene, a tánc, a líra stb. átélhetővé tesz, semmiképpen nem valaminő üres, önmagában értékes szubjektivitás kivetülése: a

benső a külsőből nyeri tartalmait, s azokból merített lényegi erői révén gazdagítja alkotásaival a külsőt.

Nem választható el a művészi alkotás problematikájától a *hagyomány* és az *újítás* dialektikája sem. Az alkotói folyamatot nemcsak a művészszemélyiség társadalmisága folytán kötik szoros szálak az emberi történelem értékfelhalmozó folyamataihoz, hanem az egyes művészeti ágak és műfajok történetileg kialakult formáláselvei, formaszerkezetei, egynemű közegei folytán is, amelyek mindenkor objektíve adott mozgásteret jelölnek ki az alkotó számára. Csak a korábban kialakult tartalmi és formai megoldásmódok, művészeti és műfaji törvényszerűségek megszüntetve-megőrzése révén jöhetnek létre valóban eredeti és újító műalkotások.

Következő szempontunk a *tudatosság* és az *ösztönösség* viszonya az alkotótevékenységben. Már a motivációtannal kapcsolatban láttuk, hogy a marxizmus szerint a legmagasabb rendű késztetés a tudatos motiváció. Ennek megfelelően az alkotótevékenység végső soron teleologikus (céltételező, célkitűző) jellegű, mert a mű végleges formáját és tartalmát (amit csak módszertanilag lehet szétválasztani) végeredményben mindig az alkotó tudatos világnézeti elvei határozzák meg. Ez persze nem jelenti azt, hogy az alkotói folyamatban nem játszik fontos szerepet az intuíció, az ihlet, a fantázia stb. Ez utóbbiak azonban a marxista világnézet kereteibe csak akkor illeszthetők, ha megtisztítjuk őket a lényegüket elfedő idealista, illetve mechanikus materialista rétegektől.

Maga az *intuíció* voltaképpen a tudatos és nemtudatos mozzanatok dialektikus összefüggéséből vezethető le: azt a szakaszt jelenti, amikor az alkotómunka folyamán a már felhalmozott tapasztalatok és ismeretek hirtelen elrendeződnek, s ugrásszerű minőségi változással fény derül a vizsgált jelenségek lényegére, a készülő mű körvonalaira

vagy lényegi pontjaira. A művészi intuíciónak, felvillanásnak ezt a pillanatát az alkotói folyamat hosszú periódusa — a rácsodálkozás, az előkészítés, a lappangás — előzi és alapozza meg. Nincs tehát intuíció tudatosság nélkül (mint pl. *Croce* hirdeti a művészet vonatkozásában), de nincs tudatosság sem intuíció nélkül, mert a teljes alkotói folyamat nem egyenlő mértékben tudatos egy adott pillanatban.

Hasonlóképpen tudományos magyarázat adható az *ihlet* mibenlétére. Nem kell a „múzsa csókjához", az isteni sugallathoz, az isteni inspirációhoz és egyéb idealista-transzcendens motívumokhoz folyamodnunk azért, hogy a művészi alkotások létrejöttét megindító sajátos lelkiállapotot, felfokozott érzékenységet, lelkesült hangulatot, alkotásra ösztönözöttséget értelmezzük. Már *Arisztotelész* minden misztifikációtól mentes tartalmat adott a fogalomnak: szerinte az ihlet mindössze annyit jelent, hogy az alkotó könnyen azonosulni tud a művében ábrázolt hősökkel, bele tudja élni magát a helyzetükbe, s ilyen értelemben hajlékony természetű. Egyszersmind azonban ő azt is felismerte, hogy van egy másik, ezzel egyenértékű alkotói típus is, amelyik érzelmileg ugyan nem azonosul figuráival, de jó ítélő- és megfigyelőképességekkel rendelkezik, s hideg fejjel is plasztikusan-jellegzetesen tudja ábrázolni éthoszukat és affektusaikat (emberi bensőjüket). Kiemelkedik még az ihlet-értelmezések sorából és szintén a marxista ihlet-értelmezés közvetlen előzményének tekinthető *Hegel* ide vonatkozó elképzelése. Szerinte az ihlet az alkotói folyamat legtermékenyebb pillanata, amelyet (az intuícióhoz hasonlóan) hosszú, korábbi munkálatok előznek meg. Az alkotó tehetségnek először is meg kell ragadnia a valóság alakjait, differenciálnia, definiálnia, memorizálnia kell őket, majd józansággal, újabb differenciálással és koncentrációval át kell dolgoznia elsődleges élményeit, s csak ez után következhet be az ihlet pillanata. Ugyanis

„az igazi ihlet valamely meghatározott tartalmon lobban lángra, melyet a fantázia a művészi kifejezés végett megragad; az ihlet ennek a tevékeny kialakításnak az állapota". Ihletett állapotban az ezeken a stációkon átesett művész azonosul a tárggyal: elmélyül benne, s az ábrázolás objektivitása kedvéért megszabadul saját szubjektumának egyéni érdekeket tükröző (partikuláris) jegyeitől. Arra is rámutat *Hegel*, hogy ha ez nem sikerül, és a szubjektum tolakodik előtérbe a tárgyban való elmélyülés helyett, akkor hamis ihlet áll elő.

Az előbbi gondolatmeneteket hasznosító marxista álláspontok közül *Szigeti* József okfejtése nevezetes. Ő az inspirált és a kalkuláló művésztípus két fókusza köré rendezi el az ihletváltozatokat. Az inspirált ihletettség azt jelenti, hogy „a művész műveit egy olyan — humanisztikus-progresszív — társadalmi tartalomból kiindulva formálja, amelylyel összeforrt, amelyet elmélyíteni, gazdagítani, sikerre vinni vagy továbbfejleszteni kíván, amelynek pátosza ihleti, sugalmazza működését".

Ezzel szemben „a kalkuláló típus, a művész-technikus a külső forma megigézettje és reménytelen szerelmese"; „elidegenedett már azoktól a társadalmi tartalmaktól, amelyek szolgálatában egyedül érdemes, sőt egyedül lehetséges a formaeszközöket megújítani"; „érdeklődésének iránya és voltaképpeni célja a nyelvalkímia, az ezoterikus kombinációs művészet".

Ide tartoznak azok az alkotók is, akik mesterséges ihletszerzés végett különböző kábítószerekhez folyamodnak, vagy anélkül csapódnak az absztrakt racionalitás egyik végletéből a teljes ösztönösség másik végletébe. Az eredmény azonban ugyanaz, mert „kalkulálás az ösztönösségben, ösztönösség a kalkulációban egyaránt a szubsztanciális társadalmi tartalom hiányát fejezi ki". *Szigeti* ily módon az ihlet művészetlélektani kategóriáját pontosabb társadalmi tartalommal töltötte meg.

A felsorolt törvényszerűségek érvényre juttatá-

sához természetszerűleg sajátos művészi alkotó tehetségre s azon belül mély esztétikai érzékre van szükség. A művészi tehetségek különböző változatainak vizsgálatával az alkotáslélektan s benne a művésztipológia foglalkozik.

BEFOGADÁS

A befogadás az alkotáshoz hasonlóan tobb szaktudomány vizsgálódásának tárgya. A művészetszociológia a befogadás szociológiai tényezőit tanulmányozza, ehhez azonban legtöbbszor szüksége van a szociálpszichológia közreműködésére is: csak ily módon tárhatók fel a befogadás társadalmi körülményei, a befogadóképesség történeti módosulásai stb. A művészetszociológia egyik központi fogalma a művészeti szükséglet, amit mindig az egész társadalmi szerkezet határoz meg. Hogy egy művészeti jelenség mennyire válhat társadalmilag elterjedtté és hatékonnyá, az a társadalmi osztályok, rétegek, csoportok művészeti szükségleteitől, igényeitől függ. Az ókori poliszközösség társadalmi életének nyilvánossága pl. a művészet befogadásának nyilvánosságát is magában foglalta, s ez tette középponti jelentőségűvé a színház intézményét az ókori művészet fénykorában. Ezzel szemben a középkorban a vallás által szervezett mindennapi élet szükségletrendszerébe épült bele a művészet, illetve udvari válfaja így vált exkluzív jelenséggé, a nemesség reprezentációjának részévé. Mélyreható változás következett be a polgári társadalom létrejöttével. A műalkotások áruvá válása sajátos módon lehetővé tette egy újfajta nyilvánosság kialakulását. A néptömegek alacsony műveltségi szintje azonban nem engedte meg az ebből származó lehetőségek kiaknázását, s éppen ellenkezőleg, a művészet és a tömegek között egyre nagyobb lett a szakadék. S ebbe az „űrbe" nyomult be a szórakoztató irodalom, a bestseller, a giccs stb. Egyedül a folklórművészetben őrződik meg mindvégig

a művészeti alkotás és a befogadás közösségi nyilvánossága (bővebben lásd *Folklór*).

A befogadás pszichikai összetevőivel és problémáival a művészetpszichológia foglalkozik. Ezen belül is a művészi hatás törvényszerűségeit, az ún. hatáslélektan, a befogadói személyiség sajátos jegyeit pedig a befogadástipológia kutatja. Ezek a tudományágak a befogadás motívumaira és módjaira-szerkezetére legalább olyan változatos magyarázatokat adtak, mint az alkotáséra az alkotáslélektan teoretikusai (bővebben lásd *Alkotás*).

Az általános esztétika szemszögéből a befogadás az esztétikai tárgyak elsajátításának folyamata, amely szerves része az esztétikai alany és az esztétikai tárgy között fennálló bonyolult esztétikai viszonyoknak. Ebből következik, hogy a fő befogadástípusok az esztétikai tárgyak fő típusainak felelnek meg (lásd *Esztétikum*).

Voltaképpen az embert körülvevő világ valamennyi látható vagy hallható formával rendelkező jelensége tartalmaz esztétikai minőségeket, s ezért ezek tudati tükröződése egyszersmind szükségképpen esztétikai tükröződés, esztétikai befogadás is. A kiküzdött szabadság fokától (a „természeti korlátok visszaszorításának" mértékétől) függ, hogy az ember mennyire fogékony ezekre a minőségekre. Ám ezt a fajta befogadást mégsem tekinthetjük elsőrendűen esztétikainak, mert a köznapi tudattal tevékenykedő ember számára ezek a tulajdonságok jelentéktelenek a gyakorlati-praktikus szempontokkal szemben, s mert a természeti jelenségekben és a társadalmi élet nem kifejezetten esztétikai célzatú jelenségeiben, tárgyaiban az esztétikai minőségek amúgy is elmosódottak, esetlegesek.

A befogadásnak ennél magasabb fokát képviseli az ún. alkalmazott művészet (bővebben lásd *Művészet*) alkotásainak elsajátítása. Minthogy e tárgyak értékét a gyakorlati hasznosság és az esztétikai szépség együtt alkotja, az ember hozzájuk

való viszonya is kettős: egyfelől gyakorlati, másfelől esztétikai. E két szempont ezekkel a tárgyakkal kapcsolatban változó arányokban érvényesülhet, de egyik sem válhat kizárólagossá a másikkal szemben. Mert ha a puszta hasznosság diadalmaskodik, akkor a tárgy az ember számára kikerül az alkalmazott művészetek köréből, ha viszont a puszta szépség kerekedik felül, a tárgy már a díszítőművészet szférájába sorolódik.

Elsőrendűen esztétikai befogadásról ezért csak az autonóm művészeti alkotásokkal kapcsolatban beszélhetünk. Ezeknek ugyanis egyetlen — és semmi mással nem helyettesíthető — funkciójuk az emberi-társadalmi lényeg kibontakozásának esztétikai tükrözése (bővebben lásd *Tükrözés*), s ezért az ember hozzájuk való viszonya csak esztétikai lehet. Az előbbiekre is visszautalva megjegyzendő, hogy a puszta szépség jegyében fogant alkotások a művészetek értékstruktúrájában az alsóbb régiókban helyezkednek el, minthogy a társadalmi életnek csak ritka — derűsen harmonikus, idillikus — pillanatait képesek kifejezni, holott az autonóm műveknek — az emberi szabadság, illetve korlátozottság (alávetettség) dialektikájával egybevágóan — az esztétikai minőségek egész skáláján kell megszólalniuk a társadalmi totalitás intenzív tükröztetése érdekében (lásd *Totalitás*).

S ez a befogadás további problémáit veti fel, ugyanis a befogadandó tárgyakon kívül a befogadó alanyok is meghatározzák a befogadás mineműségét. Nagymértékben függ a befogadó szubjektum sajátosságaitól, a művészetek terén való jártasságától és egyáltalán személyiségjegyeinek, élettapasztalatainak összességétől, hogy milyen mértékben képes feltárni a műalkotás egyes rétegeit, objektív minőségeit, értékstruktúráját. Persze — a felsorolt nagy csoportokon túlmenően — a művészi objektum közvetlenebb sajátosságai is befolyásolják a befogadást. Nem közömbös ebből a szempontból, hogy a műalkotások mennyire érthetők,

közérthetők, mennyire kívánnak bonyolultságuknak vagy egyszerűségüknek megfelelően nagyobb vagy kisebb erőfeszítést a befogadótól, és érdekességükkel mennyire segítik elő, illetve unalmasságukkal mennyire gátolják a befogadás sokszor fáradságos szellemi útjainak végigjárását.

A befogadás során az ember fantáziája segítségével saját élményeként éli át a műben foglalt élményeket, tartalmakat, s ily módon a mű a személyiségnek nemcsak értelmi, hanem érzelmi szféráját is mélyen érinti, és e hatás folytán a befogadó szükségképpen önmagára vonatkoztatja a műben foglaltakat, azonosul a műalkotással. Minthogy a befogadó egyénien éli át a műalkotást, a befogadói élmény nem mechanikus mása a műélménynek: a műélvező mintegy újrakomponálja, újraalkotja, asszociációival kiegészíti a művet. Ez azonban nem jelenti azt, hogy helytállók azok a szubjektivista nézetek, melyek szerint minden műalkotás éppenséggel annyiféle, ahányféle befogadás tárgya lesz. A megfelelő értékű (adekvát) befogadásban ugyanis az újraalkotás tendenciája nem lépi túl az ún. *meghatározatlan tárgyiasság* kereteit, hanem a mű szinte sugallja a meghatározatlanság helyes meghatározottsággá tételét, a műben „kitöltetlen helyek" (pl. egy leírásban az említés nélkül hagyott részletek) megfelelő kitöltését.

A műélmény mindig a tetszés vagy a nemtetszés különböző arányú reflexióit váltja ki a befogadóból, tehát mindig összefonódik az esztétikai ítéletalkotás aktusával. A tetszés mértékétől függ, hogy a tárgy mekkora esztétikai élvezetben, kellemességben részesíti befogadóját.

A *katarzis* a műalkotások létrehozásának és befogadásának emberi-erkölcsi követelményeit foglalja magában. Pregnánsan kifejezésre juttatja az esztétikum és az etikum szoros kapcsolatát, pl. azt, hogy a művészi ábrázolásban az etikailag negatív jelenségek is mindig szükségképpen pozitív hatásúak, mert egy olyan világ részeként jelennek

meg, amely e negatívumok ellenére magában foglalja az emberi-társadalmi előrehaladás erőit. A katarzis pillanatában az egyén az egész emberiséghez való tartozásának felelősségteljes élményét éli át, s ezáltal saját mindennapi életének egyéni érdekű (partikuláris) álláspontjáról az egész emberiség, az emberi nem közösségi cselekvésre késztető álláspontjára emelkedik.

Ez a *Lukács* György által kifejtett korszerű katarziskoncepció, amely az arisztotelészi—lessingi katarzisfelfogás legpozitívabb mozzanataira épül, voltaképpen a művészetnek mint az emberi nem sajátos öntudatának, önemlékezetének lényegére ad magyarázatot. Ezért kapcsolódik össze *Lukács*-nál a katarzis a művészetnek a hamis látszatokat, rossz beidegződéseket, álharmonikus képzeteket és elidegenedettségeket leromboló, ún. defetisizáló, humanista küldetésével.

A katarzis mindig a művészeti élmény sokszínű közegében érvényesül, hiszen a művészetnek mint speciális közlési (kommunikációs) formának, érzéki-szemléletes tükrözési módnak legfőbb társadalmi funkciója éppen az, hogy a közvetlen, hétköznapi élmények és a lényegre redukált fogalmi ismeretek közötti szakadékot áthidalja, s olyan ismeretekkel vértezze fel a társadalom tagjait, amelyek egyfelől a közvetlen élmény jellegzetességeivel is, másfelől a lényegfeltárás képességével is rendelkezzenek (bővebben lásd *Tükrözés*).

Mindezek alapján — mint *Zoltai* Dénes kifejti — a befogadói magatartás pozitív pólusát az a befogadói típus képviseli, amely a művészeti élményben katartikus indíttatást keres, amely képes arra, hogy a műélményt saját mindennapi életének korrekciójára serkentő felszólítássá, önnön teljesebb emberségének előmozdítójává alakítsa át. Ezzel szemben a negatív pólus a művészet iránti teljes érdektelenséggel tüntet, s a mindennapi élet jelenségeinek esztétikai vonatkozásai iránt is teljesen közömbös.

A kettő között az utóbbihoz esik közelebb az a befogadói típus, amely a művészeti és művészeten kívüli esztétikumban egyaránt szórakozást keres. Ez a típus azonban legalábbis két alaptípusra tagolódik, mivel lényeges különbség van a szórakozásigény és a dekoncentrációigény között: az előbbitől utak vezethetnek a valódi katartikus élményhez, míg az utóbbi minden ilyesmit kizár, mert társadalmi-emberi problémákat elfeledtető narkotikumot keres csupán a művészetben.

Ez a kettősség azután magasabb szinten megismétlődik a művészetrajongók és a kultúrfogyasztók kettősségében. A rajongók álkatarzist nyújtó beleélésének előfeltétele az, hogy az illető mű jól ismert, sokszor újrakérődzött legyen, ne okozzon nehézségeket a befogadó számára tartalmi és formai újdonságokkal. A kultúrfogyasztók ezzel szemben műveltségükre büszke, érzelmileg kevésbé átfűtött befogadók, akikre az eldologiasodott műtárgyak kultusza a jellemző. Mindkét alaptípusnak lehetősége van azonban arra, hogy egyszer csak találkozzék az igazi művészi élménnyel, de arra is, hogy megrekedjen az agresszív sznobságban.

A marxista esztétika — tekintettel az ízléstípusok közötti bonyolult összefüggés-rendszerre — a katarzisig el nem jutó befogadás arisztokratikus elvetését éppúgy elutasítja, mint a teljes értékű esztétikai-művészeti befogadás igényéről való lemondást. Az esztétikai nevelés legerőteljesebb előmozdítója maga a művészet, illetve a nagy alkotásokkal való találkozás kultúrpolitikai eszközökkel való elősegítése.

DÍSZÍTŐMŰVÉSZET

A díszítőművészet, más néven *ornamentika* fogalomkörébe az üres felületek szobrászati vagy festészeti technikával megoldott, nem ábrázoló jellegű díszítéseit szokás sorolni. A nem ábrázoló jelleg azt jelenti, hogy e díszítések funkciója az adott tárgyak szépítése, így tehát az ornamentika nem törekszik az *autonóm művészet* feladatának betöltésére, a társadalmi valóság intenzív teljességének (totalitásának) művészi tükrözésére (lásd *Totalitás*). A díszítőművészet és az autonóm művészet körébe tartozó alkotások között tehát technikai kritériumok alapján nem húzhatunk határvonalat: a freskó, a szobor, a mozaikkép vagy akár az üvegablak is egyaránt lehet autonóm művészeti vagy díszítőművészeti alkotás attól függően, hogy értékstruktúrája milyen: a puszta szépség, avagy a művészi igazság kifejezésére törekszik-e.

Természetesen ez az értékstruktúrában mutatkozó különbség igen lényeges eltéréseket okoz az autonóm művészeti és díszítőművészeti szférába sorolható tárgyak formálási elveiben is. Amint erre *Szigeti* József rámutat, az autonóm műalkotásban „a műnek valamennyi lényeges, konstitutív eleme, tehát valamennyi belső, meghatározó, lényegi tartalma és formai mozzanata önállóan kibomlik, önállóan megvalósul. Olyan mű tarthat igényt az autonóm műalkotás rangjára, amelyben a belső forma és a külső forma a maga teljes differenciált gazdagságában van jelen, amelyben a típusalkotás és a kompozíció, a stiláris eszközök és a technikai eszközök a maguk legmagasabb fejlettségi fokán jelennek meg." Ezzel szemben a dísz-

tőművészeti mű az, melyben „a belső és külső forma említett lényeges elemei egybeesnek; ahol nincs külön tipizálás — mint tipikus emberek és tipikus helyzetek meghatározott rendje —, nincs külön kompozíció, hanem a kompozíció, a típus és a stílus közvetlenül egybeesik". Mindebből következik az is, hogy — amint a probléma mélyére hatolva *Lukács* György kimutatja — az autonóm művészetek alkotásait a *világszerűség* jellemzi, a díszítőművészeti alkotások a *világnélküliség* keretei közé tartoznak, a fent jellemzett formálási elv ugyanis a mű figurális elemeit kiszakítja a valóságos kapcsolatok rendjéből, és elvont, dekoratív mozzanatokká változtatja, ha ugyan az ornamentika egyáltalán él a figurális ábrázolás eszközeivel, s nem szorítkozik pusztán geometrikus-stilizált motívumok rögzítésére.

Jóllehet, a díszítőművészet nem alkalmas arra — pontosabban: társadalmi feladata nem az —, hogy a társadalmi valóságot az autonóm művészetre jellemző eszközökkel tükrözze (lásd *Tükrözés*), ez nem jelenti azt, hogy semmit sem tükröz korából; fejlődése független a társadalmi fejlődéstől. A művészettörténészek joggal mutatnak rá, hogy a díszítőművészet története éppúgy bemutatja a különböző korok, iskolák, sőt egyes mesterek sajátosságait, mint az autonóm művészet, hiszen az ornamentikában — amint ezt *Aradi* Nóra írja —: „mindig leszűrődik néhány, a kor gondolkodásában legelterjedtebb vonás, amely a kor művészetének egészében követhető: a műfajtól függ, hogy szerepük mennyire önálló vagy mennyire alárendelt a művészi kompozícióban". A fenti formaelveknek megfelelően azonban a díszítőművészet csak annyiban igazodik a történelmi változásokhoz, hogy a *korstílus* jellegzetességeit átveszi, a társadalomfejlődési szakasz konkrét problematikája helyett tehát egy elvont, hangulati mozzanatokra redukált tartalmat tükröz csupán. Minthogy társadalmi funkciója nem több a dekoratív-szép formák korszerű ki-

alakításánál, így — amint ez *Lukács* György elemzéseiből meggyőzően kiderül — csupán pozitívumok megjelenítésére képes, a negatívum eleve kívül esik az ornamentikus megformálás körén. Társadalmi konfliktusok tehát nem jelenhetnek meg benne. Így a díszítőművészet az esztétikai szféra azon szektorába tartozik, amelyik világnézeti szempontból viszonylag legkevésbé hatékony. Mindazonáltal nem állítható, hogy ilyen értelemben teljesen közömbös lenne. Amint ezt *Aradi* Nóra megállapítja, a díszítőművészet a befogadó „intonációs, hangulati irányításával — az ízlés befolyásolásán túlmenően — hat a néző valóságszemléletére, a valóság elsajátításának módjára. Ha nem is határozza meg, de befolyásolja az embernek a szűkebb környezetével való érzéki-érzelmi viszonyát; tudatos irányító szerepe lehet a vizuálisan befogadható környezet humanizálásában vagy dehumanizációjában".

Hasonlóan bonyolult kérdéseket vet fel a díszítőművészet és az iparművészet határainak kijelölése, hiszen díszítmények gyakran szerepelnek az ember használati tárgyain is. A szakirodalom ezzel a kérdéssel viszonylag kevesebbet foglalkozott; az eddigi eredmények fényében a két területet úgy határolhatnánk el egymástól, hogy a díszítőművészet eleve adott felületek kitöltésére szolgál, míg az iparművészet esetében a tárgy egésze a művészi megformálásnak alárendelt; az iparművésznek nem kell eleve adott formákhoz igazodnia, a felületeket is maga alakítja ki.

ELŐADÓMŰVÉSZET

Az előadóművészet, más néven *reproduktív művészet* azoknak a művészeti ágaknak az összefoglaló elnevezése, amelyeknek az a feladatuk, hogy a nem élményszerű formában (tehát írásban, hangjegyekkel vagy koreográfiában) rögzített műveket élményszerűvé téve közvetítse a közönségnek. Ide tartozik tehát a *színházművészet* (ezen belül a *színművészet*, a *rendezés, dramaturgia, díszlettervezés, jelmeztervezés, szcenika);* a *szavalóművészet*, az *énekes előadóművészet* és a *hangszeres előadóművészet;* a *karmesterség*, a *táncművészet*, valamint a *filmművészet, rádióművészet* és *televízióművészet* számos reproduktív tevékenysége. Az előadóművészettel ellentétes kategóriába, az ún. *alkotó művészetek* vagy *produktív művészetek* sorába azok a művészeti ágak tartoznak, amelyeknek produkciói önmagukban léteznek, nincsenek más művekhez mint előfeltételekhez kötve.

A fogalmat szokás szűkebb értelemmel is használni; *Lukács* György meghatározása szerint ez azoknak az esztétikai tevékenységeknek a gyűjtőneve, amelyekben „az esztétikai képződmény nem válik le a testi aktivitásról", s ilyen értelemben csak a színész, énekes, hangszeres előadó és a táncos mestersége tartozik ide. Legszűkebb értelemben csak az egyszemélyes előadást nevezik így.

Az előadóművészettel kapcsolatos esztétikai-elméleti problémák középpontjában az a kérdés áll, mi az előadandó mű és az előadás viszonya. Napjaink egyes teoretikusai ugyanis azt a felfogást hangoztatják, hogy az előadóművészet is „önelvű", „autonóm" művészi tevékenység, hiszen nem me-

chanikus reprodukció, hanem interpretáció, értelmezés, amely az eredeti művészi megnyilatkozás tartalmának módosítását és bővítését vonja maga után. Szélsőséges esetekben e gondolatmenetek olyan következtetésekre vezettek, melyek szerint az előadandó mű, pl. a drámai alkotás, nem több afféle nyersanyagnál, művészeti félkész terméknél, amellyel pl. a rendező szabadon bánhat, tetszése szerint módosíthatja, akár ellenkezőjére is fordíthatja az író szándékait.

Az ilyen nézetekkel szemben *Lukács* György teljes joggal mutat rá arra, hogy a drámának „saját egynemű közege van, amely dialógusok megformálásán alapul. Miközben a színész ezt a mimézist elevenen megtestesíti, kettős mimézis jön létre, de azzal a világos árnyalattal, hogy ez egy már önálló, magában teljes mimézisnek az interpretációja. (Hasonló a zenében a karmesterek, a különféle hangszeren játszó muzsikusok és az énekesek funkciója.) A történelem folyamán elevenen megmaradó, nagy drámai típusokat a drámaírók alkották, és a színészek testesítették meg — különféle korokban különféleképpen; a színészi halhatatlanság abban rejlik, hogy valaki például a Hamlet- vagy a Falstaff-interpretációk láncolatában fontos láncszemmé válik. (A zenében ugyanez a helyzet.)" Az előadóművészet és alkotóművészet közé tett egyenlőségjel tehát elméletileg tarthatatlan; az előadandó mű az önálló, magában teljes műalkotás, amely teljes mértékben körülhatárolja azt a mozgásteret, melyben az előadóművész produkciója mozoghat.

A két szféra közötti határvonalak azonban ennek ellenére nem merevek, nem áthághatatlanok Egyrészt ugyanis — ha az ilyen formák ma már igen ritkák is — kétségtelen tény, hogy számos esetben egybeesik az alkotás és előadás aktusa: a rögtönzések, a mutatványos jelenetek, a commedia dell'arte, a folklóralkotások, sőt a modern kor konferansza is mind ilyen jellegűek. Vitathatatlan tény továbbá, hogy — különösen a filmművészet és a

tévéjátékok esetében — a rendezői tevékenység vált meghatározó, fölérendelt, alkotói jelentőségűvé, a forgatókönyv szövege az esetek nagy részében nem tekinthető autonóm műnek. Figyelemre méltó itt is *Lukács* okfejtése, aki rámutat, hogy a színészi munka tekintetében is „radikálisan új helyzetet teremt" a film: „a színészi teljesítmény végérvényessé válik, nem egy irodalmilag meglevő típus interpretációja már, hanem olyan típus mindenkor önálló megalkotása, amelyet a színész személyisége nyilvánít ki érzékileg".

Nem lehet kétségtelen végezetül az sem, hogy a színházi rendezés is sok esetben átlépi az írott szöveg által meghatározott kereteket, méghozzá nemcsak úgy, hogy a művet meghamisítva esztétikailag alacsonyabb értékű produkciót állít elő, hanem úgy is, hogy „letörli a port" a régi műről, netán az eredetinél értékesebb élményhez juttat, avagy felismeri a korábbi hamissal szemben a valódi mondandót. Az utóbbi esetben azonban a rendezés voltaképpen meg is szűnik önmaga lenni: a rendező ilyenkor társszerzővé lép elő: nem az eredeti mű jelenik meg a színpadon, hanem annak szabad *átdolgozása, adaptációja.*

ÉPÍTŐMŰVÉSZET

Az építőművészet gyűjtőfogalmába sorolhatók az esztétikai szempontok figyelembevételével megalkotott, emberi tartózkodásra (középületek, lakóépületek, ipari üzemek, erődítmények stb.), emberi javak megőrzésére (raktárak, pincék, istállók stb.) létesített objektumok vagy emlékműként használt (temetői épületek, diadalívek stb.) építmények. Körébe szokás sorolni a *belsőépítészet*et, amelynek feladata az épület belső tereinek kellő tagolása, díszítése és a beépített elemek megtervezése. Ide tartozik a több épületből álló együtteseket kialakító *városépítészet*, továbbá — vitatható módon — olykor a *kertművészet* is. Az építőművészeti jelenségek e sokféleségének közös lényegére igen találóan mutat rá *Aradi* Nóra meghatározása: „Az építészet téralkotó művészet. Eredménye a természeti térrel szemben létrehozott, attól leválasztott, elhatárolt, ember által alkotott tér, amelynek mindenkor fontos gyakorlati szerepe volt az ember életében. Az építészetnek mindenkor döntő kritériuma a gyakorlati használhatóság. Egymástól elválaszthatatlanul elégít ki anyagi és szellemi szükségleteket; közvetlenül kapcsolódik a mindennapi élethez és a kórhoz, s visszahat a használóra."

Amint erre a fenti meghatározás is rámutat, s az esztétika történeti fejlődése során azt minden jelentősebb gondolkodó kiemeli: az építőművészeti alkotások értékstruktúrájában döntő szerepet játszik a közvetlen praktikumoknak való megfelelés. Ez a felismerés vette *Platón*t arra a megállapításra, hogy tagadja az építészeti alkotások mimetikus

jellegét, s azt állítsa, hogy az építész munkája közelebb áll a mesteremberek tevékenységéhez, mint a művészekéhez. *Arisztotelész* kihagyta az építőművészetet a művészetek felsorolásából, *Kant* az iparművészettel egy sorba helyezte, *Hegel* leszögezte, hogy sem anyagában, sem formájában nem alkalmas a konkrét szellemiség eszméjének megvalósítására. A modern *funkcionalizmus*nak nevezett elmélet teoretikusai pedig — visszájára fordítva a fenti gondolatmenetek logikáját — azt állítják, hogy az épület formája akkor művészi, ha a célszerűségi szempontokat állítja előtérbe. Az ilyen megfontolások végső konzekvenciáit levonva egyes esztéták olyan következtetésekre jutnak, hogy az építőművészet tulajdonképpen nem is művészet, s e konklúziók a marxista szakirodalomban sem ismeretlenek. A. I. *Burov* állásfoglalása szerint az építőművészet „nem tartozik a tulajdonképpeni művészetek sorába, aminthogy nem soroljuk a művészethez a kertészetet, a műbútorkészítést, a szabászat, a cipészet mesterségét, a fodrászatot és egyéb mesterségek »művészetét« sem. Ezeket csak abban az esetben minősíthetnénk tulajdonképpeni művészetnek, ha művészeten bármilyen munka magas fokú, művészies, tökéletes kivitelezését értjük."

Ennek a véleménynek nem mond ellent, ha — mint *Aradi* Nóra hangsúlyozza — azt vesszük figyelembe, hogy „nem elég, hogy az épület pusztán csak térélményt keltsen, és teret fedjen, az időjárás ellen védelmet biztosítson stb. Mindig szükségesnek látszott az építészeti formák olyan alkalmazása, hogy azok a hasznossággal és a célszerűséggel együtt díszítő igényt is kielégítsenek, esztétikai hatást keltsenek." Mindez ugyanis a *Burov* által felsorolt mesterségekre is vonatkozik: a szabászat, a cipészet és fodrászat esetében hasonlóan fontos kritérium, hogy a hasznossági szempontok esztétikaiakkal párosuljanak, a ruházat, hajviselet is ki kell hogy elégítsen díszítő igényt.

Az esztéták egy jelentős része viszont arra mutat rá, hogy az építőművészet nemcsak egyszerű díszítő igényeket elégít ki, hanem tükrözi is a társadalmi valóságot, a maga korát, sőt akadnak olyan teoretikusok — mint a XVIII. századi angol filozófus, H. *Home* —, akik szerint az építészet még erkölcsnemesítő funkciót is betölt, tisztaságra és rendszeretetre okít. Nem egy esztéta a marxista tükrözési elméletben keresi az építőművészeti valóságábrázolás sajátosságait. „Kifejez-e valamit az építészeti forma a társadalmi lényegből, az emberek társadalmi viszonyaiból?" — teszi fel a kérdést *Szigeti* József. — „Hogyne fejezne ki! Ha egy Loire menti kastélyt megnézünk, akkor igen világosan fel tudjuk idézni a kastély megtekintése során azt, hogy milyen életet éltek hajdani lakói. Látjuk például, hogy ezek a kastélyok már nem arra szolgálnak, hogy komoly védelmet nyújtsanak háború esetén, katonai jellegük külsődlegessé vált; a bástyák, mellvédek, kiszögellések egy szűk nemesi réteg ragyogó külsőségeiben még heroikus életstílusának kifejezői. (...) Az építészet tehát az emberek lényeges viszonyait és alapvető életfeltételeit, -formáit fejezi ki olyan természeti formákban, amelyek nem a természeti formák közvetlen másolásából, hanem geometrikus, idealizált változatából tevődnek össze."

Lukács György e sajátos visszatükrözési mód mélyebben fekvő törvényszerűségeinek is részletes elemzést szentelt. Álláspontja szerint itt egy *kettős visszatükrözés*nek nevezett folyamatról van szó. Ennek első fázisa voltaképpen a tudományos visszatükrözéshez hasonló (dezantropomorfizáló jellegű): ebben két fő mozzanat van, az egyikben a művész a természeti törvényszerűségeket képezi le a maguk statikai egyensúlyában, a másikban pedig fogalmilag általánosítja az egyes emberekben megérlelődő társadalmi megbízatást, azaz számot vet azzal, hogy mit vár tőle a számára adott közönség. E két tükrözési fázis eredményeit tükrözteti

azután a második visszatükrözés során, amely már művészi (antropomorf) jellegű, s melynek lényege az, hogy az első tükrözésben adott térviszonyokat az esztétikum elveinek megfelelően módosítja. *Lukács* ugyanitt rámutat azonban arra is, hogy az építőművészeti visszatükrözés lényeges sajátossága: negatívumok ábrázolására nem képes, csak pozitív esztétikai minőségeknek adhat formát.

Ez a megállapítás pedig perdöntő jelentőségű, hiszen a marxista tükrözési elmélet álláspontja szerint az *autonóm művészeti* tükrözés leglényegesebb kritériuma az, hogy az adott kor intenzív *totalitása* (lásd *Totalitás*) tükröződjék a műben; minthogy pedig — legalábbis a társadalomfejlődés eddigi periódusaiban — a társadalmi struktúrák sosem vegytisztán, egyneműen csak pozitívak, mindig ellentmondásokkal is terhesek, így egy olyan alkotás, amelyik csak pozitívumok eltárgyiasítására képes, eleve nem lehet alkalmas az autonóm művészeti tükrözésre. Ez arra mutat, hogy a marxista elméletnek az építőművészet helyét az *alkalmazott művészetek* sorában kell keresnie.

ESZTÉTIKA

Az esztétika az esztétikum törvényszerűségeit feltáró tudomány. Tárgyának, az esztétikumnak a sajátosságai az esztétikát a tudományok egy sajátos csoportjába, az ún. filozófiai tudományok körébe utalja. Az esztétikumot ugyanis nem lehet olyan viszonylag könnyen körülhatárolni, megjelölni, mint pl. valamilyen természeti jelenséget. Még a legegyszerűbb elemi meghatározásai is sokkalta általánosabb-elvontabb síkon jelentkeznek, mint más tudományok ilyen definíciói. És amíg az utóbbiak esetében a tudományos munka kezdeti lépcsőfoka a kézzelfogható tapasztalatok leíró jellegű rögzítése, addig az esztétikum esetében már a puszta észlelés is mindenkor értékelő jellegű, világnézeti mozzanatokkal telített (hogy ki mit lát vagy hall szépnek vagy rútnak, művészinek vagy művészietlennek stb., ezt nagymértékben, bár közvetetten, a világnézete határozza meg). Ezért jelöli ki a marxista tudományelmélet az esztétika helyét a lételmélet (ontológia), ismeretelmélet (gnoszeológia), logika, etika és szociológia mellett a filozófiai tudományok csoportjában, követve az ilyen rendszerezések ókortól kezdődő uralkodó hagyományát.

Belső rendszerét tekintve az esztétika több tudományágra tagozódik, melyeknek hiearchiájában a legelső helyen a *metaesztétika* áll: ennek kutatási tárgya ugyanis az esztétikai elmélet maga.

A metaesztétika az esztétika tudományrendszertani problémáival, módszertani és logikai kérdéseivel, az esztétikai fogalmak rendszerének kritériumaival foglalkozik.

Az *általános esztétika* azokat a kozos lenyegi jegyeket kutatja, amelyek az esztetikum valamennyi szférájában, az esztétikai viszonyok mindegyikében egyaránt jellemzók (ezeket lásd *Esztétikum*). Fobb kutatási teruletei ennek megfeleloen az alábbiak: az esztétikai és nem esztétikai szférak kozotti határvonalak, valamint az esztétikai szferán beluli tagozódas problémája s az esztétikai minoségek elmélete. Ez utóbbin belul a kutatási eredmények gazdagsága, a tobb évszázadra visszatekinto hagyomány folytán kulonalló alagazatkent fejlodik a *szépségelmélet*, valamint a *tragikum* és *komikum elmélete*.

A további tagozódás az esztétikum két legnagyobb szférájára, a nem művészeti és a művészeti esztétikumra vonatkozó kutatásokat kulóniti el. A *művészeten kivuli esztétikum elméletén* belul a legnagyobb, az ókorra visszatekintő hagyománnyal az emberi kéz által at nem alakított természeti jelenségek esztétikai minőségeit (alapvetóen pedig a természeti szépség mibenlétét) elemző *természeti esztétikum elmélete* rendelkezik. Napjainkban zárkózik fel e mellé a *kornyezetesztétika*nak nevezett tudományág; ennek kutatási kore kiterjed minden olyan gyakorlati emberi tevékenysegre, amelyben az esztétikus formák érvényesítése lehetséges (városrendezés, erdőművelés, lakások, uzemek, intezmények berendezése, kirakatrendezés, csomagolástechnika, ruházkodás, kozmetika stb.), s amelynek legerőteljesebben fejlett alágazata az ún. *alkalmazott művészetek elmélete* (azaz az építészet, díszítőművészet, iparművészet, kertművészet esztétikája), s főként az ipari formatervezés (az ún. design) törvényszerűségeit feltáró *ipari esztétika*.

Az esztétikum művészeti szférájának általános jellemvonásait, azaz a különböző művészeti ágak közös sajátosságait és ezek rendszertani problémait, továbbá a művészeti alkotás és befogadás esztétikai törvényszerűségeit a *művészetelmélet* tárja fel, szemben az egyes művészeti ágak külón eszté-

tikai törvényszerűségeivel foglalkozó *ágazati esztétikákkal.*

Ez utóbbiak közül a legnevezetesebbek, a legfejlettebbek az alábbiak: az *irodalomesztétika*, a *képzőművészetek esztétikája*, a *zeneesztétika*, a *tánc-esztétika* és a *színházesztétika.* Újabban indult fejlődésnek ezek mellett a *filmesztétika*, a *fotóesztétika* és a *folklóresztétika.*

Az egyes művészeti ágak belső tagozódásának megfelelően az ágazati esztétikák is további tagozódást mutatnak. Így pl. az irodalomesztétikán belül megkülönböztetjük a *líraesztétikát, drámaesztétikát* és az *epika esztétikáját* vagy a *költészetesztétikát, versesztétikát;* a képzőművészeti esztétikán belül pedig a *festészetesztétikát*, a *szobrászati esztétikát* és a *grafika esztétikáját* stb. Valamennyi ágazati esztétikának igen fontos kutatási területe a *műfajelmélet*, amelynek feladata az, hogy feltárja az egyes műfajok kialakulásának elveit, egymás közötti kapcsolatait és belső törvényszerűségeit. Ezeken a pontokon az esztétika határai szorosan összefonódnak a művészeti szaktudományok (pl. az irodalomtudomány, zenetudomány, színháztudomány, filmtudomány stb.) rendszerező, elméleti ágaival (így az ún. irodalomelmélettel, zeneelmélettel stb.), sőt, e határok kijelölése még a marxista szakirodalom különböző képviselői között is tisztázatlan, vitatott probléma.

Hasonló összefonódás nemcsak a művészeti szaktudományok, hanem más tudományágak határain is igen gyakori. E kutatási területek közül első helyen az *esztétikatörténet* említendő, az általános tudománytörténetnek az az ága, amelynek az a feladata, hogy az esztétika tudományának jelenségeit történeti fejlődésük összefüggéseiben vizsgálja: felkutassa, rögzítse és értékelje e fejlődés tényeit, felmutassa a közöttük mutatkozó kapcsolatokat. Az esztétikatörténet fő ágai az esztétika fő ágazataihoz kapcsolódnak (mint pl. az irodalomesztétika-történet, zeneesztétika-történet stb.).

Szoros szálak fűzik az esztétikához a *művészetpszichológiát*, az alkalmazott lélektannak azt az ágát, amelyik az esztétikai tevékenységek sajátos lélektani törvényszerűségeit tárja fel, s melynek két fő része az *alkotáslélektan* és a *hatáslélektan*. Fontos társtudománya az esztétikának a művelődésszociológia művészetekkel foglalkozó ága, a *művészetszociológia* is. Mindkét fenti tudományszak önálló alágazatokkal kapcsolódik az egyes művészetekhez (pl. irodalompszichológia, irodalomszociológia, ill. zenepszichológia, zeneszociológia stb.).

Napjaink tudományos fejlődésének eredményeként csatlakozik a fenti tudományszakok mellé a *kommunikációelmélet* is, az a tudomány, amelyik mindazokat a tevékenységformákat vizsgálja, amelyek segítségével az emberek átadják egymásnak a valóságról szerzett tapasztalataikat, információikat. Minthogy a művészet köztudottan az emberi megismerés—információátadás egyik fajtája, így a kommunikációelmélet az esztétikát is igen fontos új nézőpontokkal gazdagíthatja. Ugyanilyen termékeny hatások várhatók a *szemiotikától*, az általános jeltudománytól, tekintettel arra, hogy a műalkotások sem mások, mint sajátos jelek, s így a jeltudomány most kialakuló ága, a *művészetszemiotika* is hasznos segítőtársa lehet az esztétikának. Hangsúlyozandó viszont, hogy mindezek a tudományszakok csak segédtudományi jelleggel alkalmazhatók az ember és a valóság esztétikai viszonyának feltárásában, s nem alkalmasak arra, hogy — miként ezt egyes polgári irányzatok hirdetik — helyettesítsék, feleslegessé tegyék az esztétikát.

Az esztétika műszavát A. G. *Baumgarten* XVIII. századi német gondolkodó alkalmazta elsőként, a tudományos esztétikai gondolkodás kezdetei azonban ennél sokkalta régebbi időkre vezethetők vissza: a Csou kor (i. e. XI.—III. sz.) kínai esztétikája és az ősi indiai filozófia művészeti vonatkozású szövegei tekinthetők legkorábbi emlékeinek. Az ősi

kínai, indiai esztétika azonban egyrészt az ázsiai társadalmak stagnálása miatt a középkortól kezdődően saját kultúrakörében sem fejlődött tovább, másrészt pedig elszigeteltsége miatt értékeinek feltárása csak napjainkban indult meg; a tudományág fejlődésére így tényleges hatást nem gyakorolhatott. A tudományszak kontinuitása azonban így is igen távoli, az i. e. V—IV. sz. görög poliszdemokráciája volt a társadalmi háttere annak a kulturális virágzásnak, amelyik többek között az esztétika tudományának alapjait is létrehozta, s melynek legnagyobb gondolkodója, *Arisztotelész* e tudománynak mindmáig kiemelkedő klasszikusa. Az ő híres *mimézis*elmélete (lásd *Tükrözés*) az előképe minden realisztikus művészetelméleti koncepciónak, s így a marxista tükrözési elméletnek is. A középkor vallásközpontú gondolkodásában az esztétikai problémák is a teológia igényeinek alárendelten jelentkeztek, s emiatt a tudományág fejlődése évszázadokra visszaesett. A reneszánsz művészetteoretikusainak (L. B. *Alberti, Leonardo da Vinci*) érdeme, hogy az ókori hagyományokhoz visszanyúlva emberközpontú, evilági művészetfelfogást dolgoznak ki. A klasszicizmus esztétikája (N. *Boileau-Despréaux*) pedig a maga racionalista filozófiai alapjainak megfelelően végképpen megtisztította a művészetelméletet a vallásos megkötöttségektől. E fejlődési folyamat azonban a klasszikus példaképek dogmává emelésével és az arisztokratikus, „udvari" ízlés kanonizálásával járt együtt, s ez a felvilágosodás esztétáinak *(Shaftesbury,* E. *Burke,* E. *Young,* D. *Diderot,* J. J. *Rousseau, G. E. Lessing)* jogos bírálatát hívta ki. Ők dolgozták ki az életszerűség, az eredetiség kritériumait, s a lélektani és történeti szempontokat elsőként érvényesítették az esztétikában. Ezeket a törekvéseket teljesítette ki a klasszikus német esztétika (I. *Kant,* F. *Schiller,* J. W. *Goethe,* G. W. F. *Hegel),* amelynek képviselői közül nagyszabású, történeti alapokon nyugvó rendszerezésével *Hegel*

tűnt ki. Művéhez hasonló teljesítmény az idealista esztétikán belul azóta sem szuletett, s okfejtései nem egy ponton a marxista elmelet számára is értékes indításokat nyújtanak A romantika esztétikája (F. *Schlegel,* A *Schlegel,* A *Schopenhauer,* V *Hugo*) főként a szépségcentrikus muveszetelmeleti felfogás végleges áttoresével hozott ujat Kepviselői kozul azonban sokan a muvészet onceluságát hirdető l'art pour l'art elmelet hirdetői (Th *Gautier*) és a polgári irracionalizmus elokészitoi A pozitivizmus esztétikája (H. *Spencer*) és a kíserleti lélektani esztétika (Th. *Fechner*) az egzaktságra torekvő módszereivel fontos metodikai újitasokat vezetett be ugyan, de végkovetkeztetesei szintén a formalista elképzeléseket támasztották alá A polgári esztétika fejlodésének e periódusaban az orosz forradalmi demokraták művészetelméletének (N G. *Csernisevszkij* stb) fontos érdeme a muveszet tarsadalomformaló szerepének hangsúlyozása, bár számottevo hatása ennek az esztétikai elméletnek a maga korában nem lehetett A századforduló polgári esztétikája az életfilozófia (F. *Nietzsche,* H. *Bergson,* B *Croce),* a szellemtorténet (W. *Dilthey*) és a beleérzéselmelet (Th. *Lipps*) áramlataival az irracionalizmus felé orientálódott A XX század vezető polgári irányzatai kozul a fenomenológia (R. *Ingarden,* N. *Hartmann*) és a strukturalizmus (R. *Barthes,* C *Lévi-Strauss*) a szerkezeti kérdések újszeru megvilágítasával tunt ki Kozos árnyoldaluk az, hogy a mű és a társadalom osszefuggeseit elhanyagolják vagy téves pozíciókból ítelik meg Az egzisztencializmus J P. *Sartre* vezette aga is csak részlegesen (a drámára és epikára vonatkoztatva) ismeri el a művészet társadalmi funkcioit, és ezt is számos szubjektivista tétel korlátozza

A marxista esztétika fejlődésének kezdeteit (a XIX. század végén) kedvezótlenul befolyásolta az, hogy a II. Internacionálé teoretikusai muvészetelméletuket a kantianizmus felé orientalodva kíséreltek megalapozni. E revizionista elgondolásokkal

szemben P. *Lafargue*, F. *Mehring* és G. V. *Plehanov* képviselték az előremutató tendenciát. Az 1920-as évektől a Szovjetunióban indult meg az a nagy jelentőségű elméleti munka, amelynek során a marxista esztétika alaptételeit *Marx*, *Engels* és *Lenin* esztétikai vonatkozású okfejtéseinek elemzéseire építették, s amelyben M. *Lifsic* és *Lukács* György játszott úttörő szerepet. Jeles marxista művészetteoretikusa volt ennek az időszaknak a Szovjetunióban V. V. *Vorovszkij*, M. *Gorkij*, A. V. *Lunacsarszkij*, Nyugaton A. *Gramsci*, Ch. *Caudwell*, B. *Brecht* is. A napjainkra egyre sokoldalúbban kidolgozott marxista esztétikai elmélet egyik legtekintélyesebb képviselője *Lukács* György.

A magyarországi esztétikai gondolkodás kezdetei XVIII. századi íróink elméleti jellegű írásaiban jelentkeztek, s ekkor alkotta meg művét *Szerdahelyi* György Alajos is, az első rendszeres magyar esztétika szerzője. A XIX. század folyamán *Henszlmann* Imre, *Erdélyi* János és *Greguss* Ágost munkássága a legjelentősebb. Az első a romantikus művészetfelfogás, a két utóbbi a hegelianizmus felől közelített a pozitivizmus felé. A századforduló idején *Alexander* Bernát a haladó polgári esztétika képviselője, *Jánosi* Béla pedig az esztétikatörténet érdemes művelője. A Horthy-korszak hivatalos esztétikájának vallásos-neoskolasztikus eszméivel szemben *Mátrai* László akkor még szellemtörténeti orientációjú munkássága mutatott értékeket, s ekkor indul meg marxista esztétikánk fejlődése itthon *József* Attila és *Dési Huber* István, az emigrációban pedig *Lukács* György, *Gábor* Andor és *Balázs* Béla révén. A felszabadulás óta eltelt évtizedek eredményei közül *Lukács* nemzetközi hatósugarú művei emelkednek ki.

Az esztétika nemzetközi szervezete a *Comité International Pour les Études d'Esthtétique*. Ennek hazai tagszervezete a *Magyar Esztéták Nemzeti Bizottsága* (elnök *Szabolcsi* Miklós, titkár *Zoltai* Dénes).

ESZTÉTIKAI NEVELÉS

Az esztétikai nevelés átfogó feladata a fogékonyság kialakítása az esztétikum tényleges és lehetséges megjelenései, hatásai és hatáslehetőségei iránt, s ezzel szoros összefüggésben a helyes esztétikai eszmények kialakítása. A fogalom ebben az értelmében nem azonos az intézményes oktatással, hanem azt a társadalmi-emberi érintkezésekben lezajló folyamatot jelöli, amely a családtól, a mikromiliőtől a legkülönbözőbb kulturális intézményekig a legkülönbözőbb nevelési tevékenységeket fogja át. Minél bonyolultabbá és áttekinthetetlenebbé válik az ember társadalmi és egyéni létét szabályozó sokféle törvényszerűség, annál nagyobb szüksége van minden egyes embernek arra az eligazításra, amely az esztétikum hatásaiban rejlik. Egyre nagyobb szükség van arra, hogy a valóságban mindenki fel tudja ismerni azt, ami a maga összefüggésében, amúgy „nyers" állapotban is esztétikum, esztétikai hatások hordozója, vagy ami az összefüggések kisebb-nagyobb átrendezésével — egy műalkotás jelzésrendszerébe áttéve — esztétikai hatások hordozójává válhat.

A környező természeti és emberi valóság esztétikai hatásainak már maguknak is „eligazító" erejük van. Aki a bumfordi és még esetlenül mozgó kiskutyák játékának bájos komikumában éppen ezt a bájos komikumot is látni tudja, annak már van „látása", érzéke ahhoz is, hogy a kutya nem csupán „haszonállat", hanem szövetségessé és társsá is válhat az ember életében. S ez az ember érzi már valamennyire azt is, milyen bánásmódot igényel a kutya ahhoz, hogy szövetségessé és társsá

váljék. Aki érzékeli a táj esztétikumait, amelyek emberi életkörülményekre, fáradalmakra és küszködésekre, biztonságra és meghittségre, örömökre és bőségre stb. egyaránt utalhatnak; vagy az állatok esztétikus mozgásait és viselkedését, amelyek emberi magatartásokat idéznek fel; vagy az emberi test formáinak esztétikumait, amelyek megszokott mimikát, gesztusokat, egyéb cselekvésformákat és magatartásokat jeleznek; vagy maguknak az emberi cselekedeteknek esztétikumait, amelyek erkölcsi értékekre és jellemvonásokra mutatnak — az mindezt felismerheti a műalkotás áttett jelzésrendszerében is, természetesen akkor, ha a műalkotás sajátos jeleinek és jelösszefüggéseinek világában valamennyire otthonos. Aki azonban ilyen látásra nem képes, és mondjuk a veszedelmes ellenség fölötti győzelem helyzetében a másik szenvedésének láttán megrendülést érezni nem tud, az Homérosz Iliászának utolsó énekében csak furcsálhatja az akháj hőst, Akhilleuszt, vagy bosszankodhat megalkuvó tettein. S aki nem érzett volna még szívet szorongató nagy bánatot dédelgetett vágyainak és legszebb reményeinek összeomlásán, az némi zenei jártasság esetén is csak kevéssé érthetné Mozart g-moll szimfóniájában az első ütemek mély szomorúságú dallamlépéseit. Kevéssé fogja érthetni még akkor is, ha tudná vagy felismerné, hogy ezek halk, elfojtott zokogást utánoznak. Az esztétikai minőségek — a szép és a rút, a fenséges és az alantas, a tragikus és a komikus stb. a maguk végtelen sok változatával és árnyalatával (bájos, megható, groteszk stb.) — az emberi lét teljesebb és magasabb rendű arculatának lehetőségeit mutatják meg, mégpedig közvetlenül, a magasabb rendű elfogadásával, vagy közvetve, az „embertelenségek" elutasításával. Ezek az esztétikumok pedig előbb mindig az ember környezetében és életében jelennek meg, s csak azután a művészet, a műalkotás sajátos világában. A bennünket környező valóságban kell tehát őket felismerni „megta-

nulni". Így lesznek felismerhetőkké a művészet alkotásaiban is, a valóságos életből és ennek esztétikai hatásaiból „tanult" emberség pedig épp annyira szükséges a műalkotások befogadásához, a „műélvezéshez", mint ahogy a művészi alkotás létrehozásának is ez a legfőbb forrása és első feltétele.

Az „emberebb emberségnek" a kialakításához — amely az esztétikai nevelés legelső feladata — szorosan kapcsolódik azoknak a jelzésrendszereknek a megértetése, amelyek az egyes tényeket a környező valóságban is és a műalkotások sajátos világában is esztétikumok hordozóivá, esztétikai hatásúakká teszik.

Ezeknek a jelzésrendszereknek közös eleme a kép, a képi hatás. Az esztétikai hatás mindig képekből épül fel, s tulajdonképpen a képi hatásnak sajátos irányú, sajátos jelentéstartalmú változata. A kép maga az ingeregyütteseknek, az érzéki hatásoknak az egyik, a fogalom pedig a másik lehetséges hatásmódja.

Esztétikum hordozójává, esztétikai hatásúvá a környező valóságban vagy a műalkotásban megjelenő kép akkor válik, ha a benne rejlő cselekvés-értékelés — közvetlenül, tehát helyeselt cselekvések képzeteivel, vagy közvetve, tehát cselekvésképzetek elutasításával — egy teljesebb és felfokozottabb emberi lét lehetőségeire utal. S ez az odautalás nem is puszta rámutatás valami jóra és kívántra, hanem egyben mozgósító erő és eligazító útmutató. Azt mondhatjuk, hogy az esztétikum olyan kép, amely a magában foglalt cselekvés-, cselekedet-, lelkifolyamat- és lelkiállapot-elemeket egy magasabb rendű emberség szempontjából már eleve értékelte.

Természetesen nincs olyan kép, amelynek jelentése mindig ugyanaz volna. A képet képek veszik körül, s ha ezek a környező képek megváltoznak, ha egyesek helyébe mások lépnek, vagy ha a magános képhez mások társulnak, valamennyi jelentése módosul vagy teljesen átalakul. A béka a víz

fölött gyanútlanul csapongó-köröző légy közelében az orvul támadó veszély képe, a vízben lomhán lépkedő gólya közelében a veszélyeztetett ártatlanságé: az egyes kép tartalma a bennünket körülvevő valóságban is képi környezetünktől függ.

A „földön", „szűzi", „rág", „e", „valami" szavak közül az első háromnak magában véve is erősen érződő képi tartalma van, s az „e" mutatószóban is — különösen ha ezt a szót megszokott módon, valamilyen főnévvel együtt mondjuk ki — érződik a rámutatás cselekvésének konkrét, képi eleme. De a „földön" és a „szűzi" szavak képi tartalma rögtön változik, ha egymással összekapcsoljuk őket: „szűzi földön", vagy a mutatószóval együtt: „e szűzi földön". A „szűzi" szó sokféle lehetséges képelemei közül ekkor „még a nem termő, de dús termésre képes" emelkedik ki, s a közelre mutató „e" szavacska — amelyet Adynak „A magyar Ugaron" című versében külön is kiemel az előző sor képe („Lehajlok a szent humuszig") — valamennyire a saját föld, az otthon, a haza jelentéstartalmát is melléje állítja. A „rág" szó mozgást jelző képi tartalma az előtte álló „valami" szóval egy észrevétlenebb, láthatatlan, „tárgyias" károkozási folyamatra utal, amely a teljes verssorban („E szűzi földön valami rág") a „szűzi" szóhoz az „ártatlanság" jelentésmozzanatot is társítja. Prózára a teljes verssort valahogy így lehetne lefordítani: „hazánkat bántják, és kárt okoznak neki". A verssor adta képben természetesen sokkal több van, mint ebben a prózai „fordításban": benne van egyebek közt és legfőképpen a tőlünk várt elhárító cselekvés parancsoló szükségessége, de ennek rendkívüli nehézsége miatt a tanácstalanság lelkiállapotának indokoltan nyomasztó érzése is.

Beethoven Waldstein-szonátájában az első tétel dúr hangnemű főtémája talán a távolról közeledőt fogadó kiáltásokat vagy az érkezők távoli hahózását imitálja, s mindenképpen ujjongó és egyben vágyakozó örömöt szólaltat meg. Ez a főtéma össze-

sen 13 hangból, tehát 12 dallamlépésből áll; mindössze 3 hang, s ezzel 6 dallamlépés félhangköznyi odébb tolásával (szűkítésével, ill. bővítésével) a főtéma moll hangnemű változata jelentkezik: az érkezők ujjongó vágyakozása egy kis bánat hozzávegyülésével fájó vágyakozássá lényegül át.

A szürrealista Vajda László egyik képén egy kisvárosi házikó fölött holdként egy fehér tányér jelenik meg, rajta egy fényes pikkelyű sült hal; mögötte a feketébe hajló sötétkék ég, s alatta a házikó ablakán felderengő sárgás lámpafény az estét jelzi. A tányér a házikó feletti égen tűnik fel, s így nyilván a hold, pontosabban „a hold tányérja" jelentést kapja; a rajta fekvő sült hal a szegényes házikó összefüggésében szegény emberek (szentendrei dunai halászok) egyszerű és kevéske étkezésére utal, s mert ez a tányér a hold tányérja a lámpafényes ház felett az esti égen, azért a szóban forgó étkezés nyilván vacsora: szegények (halászok) egyszerű és kevéske vacsorája. A holdként, tehát (nagy) csillagként a ház felett lebegő vacsoratányér egyszersmind a vacsorázás „áhítatára" is utal, s ehhez a szegényes környezet érzékeltetése és az ábrázolásmód számos gyermeteg-primitív vonása is hozzájárul: minél szegényebb valaki, s minél több gondot okoz neki az étkezés előteremtése, annál több az áhítatot sugalló esemény, ha az egész napi munka eredményeként a hold feltűnésével együtt eljön a vacsoraidő: mintegy a hold tányérján megjelenik a vacsora „az egész ház", tehát a család egésze számára. Annak is jelentősége van tehát, hogy az itt szóban forgó étkezés éppen a vacsora, mert ez az előtte járó egész napi munkára, a család étkezéséért való kemény, egész napos megdolgozásra utal.

A képelemek eredeti jelentését a jelölt tény s az ahhoz természetes módon fűződő cselekedetek, lelki folyamatok és lelkiállapotok együttesen határozzák meg; a képelemek egymásmellettisége és egymásutánja ezt az eredeti jelentést csak tovább ala-

kítja, miközben tőle nemegyszer igen messzire eltávolodhat. A képelemek eredeti tartalma s a többi képelem tartalommódosító hatása együttvéve az a jelzésrendszer, amely az esztétikai hatások pontos jelentését törvényszerűen, kényszerítő erővel megszabja. Ezért az esztétikai hatás iránti fogékonysághoz nem elegendő azoknak az emberi magatartásformáknak az ismerete, amelyek egy teljesebb és felfokozottabb emberi lét lehetőségeire utalnak; ezenkívül még jártasság és otthonos tájékozódás szükséges abban a jelzésrendszerben is, amely szerint az embert körülvevő valóság tulajdonságai vagy egy műalkotás sajátságai esztétikumok kifejezőivé válnak: egyértelműen körülhatárolható emberi tartalmak elfogadását vagy elutasítását jelzik.

Az emberek a magatartások értékelését is és a különféle jelzésrendszerek értelmét is eleinte másoktól, számukra mértékadó emberektől veszik át: mások magatartásához és megfogalmazott nézeteihez igazodnak, s különösen azokhoz a következtetésekhez, amelyek az ilyen magatartásokból és nézetekből együttesen következnek. Az olyan ember számára tehát, aki csak a kellemes élmények vonzásában és a kellemetlenek taszításában él, s távolabbra tekinteni nem képes, a mértékadó ember követése feltétlen érvényű érdek, mert kellemes élmények forrásává lehet, vagy a kellemetlenek lesznek általa elkerülhetőkké. Ezért kell egy primitív társadalomban a megjelenő vagy felidézett képpel szemben kinek-kinek úgy foglalnia állást, ahogyan mértékadó embere is állást foglal; ez alól a belső kényszer alól ott senki sem tudja, s nem is akarja kivonni magát. A kép által jelölt tárgyhoz vagy jelenséghez ugyanis a mértékadó ember valamilyen cselekvést vagy cselekedetet, lelki folyamatot vagy lelkiállapotot fűz, s magatartásában ez a hozzáfűzött tartalom jut kifejezésre; ugyanilyen magatartást kell tehát mutatnia követőjének is.

A tekintélyhez igazodásnak ez a mechanizmusa elsősorban az erkölcsi és esztétikai hatások és élmények képszerűségére vezethető vissza: a „függő ember" a kép által jelölt tárgyhoz vagy jelenséghez olyan emberi tartalmak (cselekvések, cselekedetek, lelki folyamatok vagy lelkiállapotok) képzeteit fűzi, amilyeneket mértékadó emberénél lát vagy feltételez. Másfelől persze az is tény, hogy az ismeretlen területre merészkedő szívesen vezetteti magát olyannal, aki ott jól kiismeri magát: az etikai és esztétikai értékek birodalma pedig szinte beláthatatlan, s határai között kisebb-nagyobb mértékben mindenki csak idegen vándor.

A társadalom esztétikai-művészeti élete nem is lehet meg „mértékadó emberek" nélkül. Hozzájuk igazodik az öltözködési, az építkezési, a lakberendezési divat, s a különféle egyéb (esztétikai és nemcsak esztétikai vonatkozású) divatok sokfélesége. S „mértékadó embereket" teremt tulajdonképpen a (művészi, kritikai vagy egyéb) hírnév is. Akármilyen sok visszaélés történik is a divat és a hírnév területén, a nevelés mégsem kerülheti meg létüket: meggyorsíthatják a fejlődést, s megannyi fontos tájékozódási pontot szolgáltatnak. A divatok különösen fontosak a művészetek területén. Nem szabad azonban mércékké válniuk, s még kevésbé abszolút mércékké. Egy nagy művészi alkotás éppen akkor válik legjobb tájékoztatónkká, ha elemzésére és kritikájára vállalkozunk.

A kritikai elemzés nemcsak szubjektíve lehetséges: mindig van tárgyi megalapozottsága is. A valóság minden jelenségéhez korrelációk vagy nagy valószínűségek kapcsolódnak: az egyik jelenséggel mindig vagy legalábbis nagy valószínűséggel együtt jár a másik, vagy az egyik a másikat maga után vonja. A kép ehhez a jelenségegyütteshez vagy jelenségkapcsolathoz fűz olyan emberi tartalmakat, amelyeket a jelenségegyüttes az emberből szükségképpen vagy nagy valószínűséggel kivált. A kép tehát eredetileg soha nem önkényes, elemei szigo-

rú törvények szerint kapcsolódnak egymáshoz. Ez adja a kritika tárgyi alapját.

A mértékadó közönség vagy az alkotó művész tévedhet a kialakult kép megítélésében. A kép, amely a maga tárgyi tartalmához emberi tartalmakat fűz, tulajdonképpen képi (nem fogalmi) ízlésítélet: a jelenségeket a kellemes és a kellemetlen pólusai között, mintegy ezeknek mágneses erőterében helyezi el. Az ilyen ízlésítéletek mindig „konvertábilisak": képekre válthatók vissza, s a képek is mindig ízlésítéletekre válthatók át. Éppen erős képi tartalmuk miatt alkalmasak az ízlésítéletek tekintélyi alátámasztásra és tekintélyek megerősítésére is: a képek, amelyekbe átfordíthatók, nemigen igénylik a tények alátámasztását; így tekintéllyé emelhetik azt, aki egy gyakorlatilag fontos képet képvisel, s ez a tekintély aztán fontossá tehet egy képet csak azért, mert azt egy tekintély vagy a legtöbb tekintély képviseli. Ha azonban a tekintélyek tévednek képlátásukban vagy képalkotásukban, konfliktusba kerülhetnek egymással. Ilyenkor ízlésítéleteik ellenőrzést: igazolást vagy cáfolatot követelnek, s a mögöttük álló kép javításra, helyesbítésre szorul. Ezt teszi lehetővé az a szükségszerűség vagy valószínűség, az az okszerűség, amely a képek tárgyi és emberi tartalmai közt fennáll, s amely a képekből alkotott ízlésítéleteket tényítéletekkel helyettesítheti.

A világmagyarázat (filozófia, mitológia, vallás) és az erkölcs első tételei mindig és mindenkor ízlésítéleteken és tekintélyérveken alapulnak: az emberiség történetére ez éppúgy áll, mint ma is az egyes ember fejlődésére. S minél bonyolultabb okozatiságokat takarnak és tükröznek a különféle tárgykörű képek, az azt mutatja, hogy annál nehezebben szakadt el az emberi fejlődés egy-egy tárgykörben az ízlésítéletektől és a tekintélyérvektől. Az esztétikum azonban mindig és szükségképpen képekben jelenik meg, és képekből épül fel: olyan képegyüttes, amely közvetlenül vagy közvetve, a benne fog-

lalt elfogadás vagy elutasítás hatására egy teljesebb vagy felfokozottabb emberi lét képét jeleníti meg. A tudományos vagy ismeretterjesztő fejtegetéstől eltérően — amely fogalmaink tartalmát és rendezését módosítja —, s eltérően a retorikai művektől is — amelyek ugyanilyen fogalmi módosítások érdekében érzületünket és indulatainkat is mozgósítják — az esztétikum nem fogalmaink rendszerén változtat, hanem képanyagunkon, amely cselekedeteink és magatartásunk legerősebb vezérlője. A képi hatás feloldásával megszűnik az esztétikum. Ezért minden esztétikumban mindvégig ott van a kép, s nagyon sokan vélik úgy, hogy az ízlésítéletek, amelyekbe ezek a képek átalakíthatók, nem helyettesíthetők tényítéletekkel. A képalakulásban érvényesülő okszerűségek azonban tévesnek mutatják ezeket a vélekedéseket.

Ennek a tévedésnek a felismerése azért is fontos, mert az esztétikai ítélet sem az esztétikum befogadásában, sem pedig létrehozásában nem puszta kép s nem puszta ízlésítélet, hanem fogalmi tartalom, fogalmi jelentés is. A más-más képekben megjelenő személyek, tárgyak és egyéb jelenségek azonosságát, az okszerűségek azonos érvényesülését csak a fogalmak tisztázzák, s nyilvánvaló, hogy ilyen azonosságok megértése nélkül semmiféle kép nem utalhat a teljesebb vagy felfokozottabb emberi létre, az „emberi lényegre". Az esztétikai élmény első csíraformái a fogalmi gondolkodás szintjének elérésével jelennek meg. Kergetőző fiatal kutyák örülnek játékos támadásaiknak és játékos menekülésüknek, de nem nevetnek: komikumot nem éreznek. A még járni sem tudó kisgyermek egy játékos meghökkentésen, ijesztésen már nevetni is tud, s a komikum iránti fogékonyságának ez a még kezdetleges jele is arról tanúskodik, hogy azt, aki vele így játszik, másoktól megkülönböztetí, és más megjelenéseivel is azonosítja: megkülönböztetett mindig azonos személynek tudja, ha még nem is jelöli meg névvel. Az ilyen kisgyermek már

a fogalmi gondolkodás határára érkezett: első fogalmainak kialakulása éppen folyamatban van

Az esztétikumnak tehát logikai-fogalmi szerkezete is van, képei fogalmi ítéletekbe is áttehetők (ilyen a legtöbb emberi ízlésítélet is), s ha ez így van, akkor ezeknek az ítéleteknek tényszerű érvényessége és logikai szerkezete is elemezhető, és ennek alapján vagy igazolható vagy cáfolható. A feladat azonban nagyon bonyolult, mert pontosan fel kell tárni hozzá a természeti valóság s az egyes művészetek és műfajok jelzésrendszereit, amelyek mind hosszú történeti fejlődésen és sok változáson mentek át. Amellett az ilyen elemzés felbontja az esztétikai hatású képeket, tehát megszünteti az esztétikai hatást, s ezzel is, hosszadalmasságával is, kedvét szegi az erőfeszítéseknek.

Ennek ellenére az esztétikumnak ez a kettőssége, egyszerre képszerű és fogalmi természete kijelöli az esztétikai nevelés útját: kezdetét, főbb kaptatóit, nehézségeit és a megközelíthető végpontját.

A kiindulópont a fogalmakra is utaló kép A gyermeknek (s elvben az esztétikailag tájékozatlan felnőttnek is) mindenekelőtt ismerkednie kell az esztétikai jelentésű képekkel: beláthatatlan sokaságukból minél többet kell egy-egy vagy néhány esztétikai jelentése szerint is megismernie. Meg kell ismernie, mi a szép vagy a rút, a tragikus vagy a komikus stb. az emberi tettekben és jellemekben, s benyomásokat kell szereznie arról is, hogyan jelezhetnek, „képviselhetnek" ilyen emberi tartalmakat természeti vagy ember formálta tájak, építestek, növények és állatok, s a természeti és ember formálta környezet tárgyai és jelenségei. Meg kell ismernie tehát az esztétikumban kifejeződő emberi tartalmakat s azt a jelzésrendszert is, amelyben ezek a tartalmak kifejeződnek, és esztétikumokká válnak. Ez nem megy „tekintélyek" irányítása nélkül. Az ilyen ismerkedés élménygyűjtés, és az ennek során szerzett esztétikai élmények lesznek a későbbi elemző értékítéletek eligazítói. Nélkülük nem lehetséges eszté-

tikai elemzés, és ha élményüket most, az ismerkedés fokán — a legszükségesebb eligazító megjegyzéseken túl — már felboncolná és elemezné valaki, éppen az élményt semmisítené meg, és a további fejlődést tenné lehetetlenné. Most még csak a „tekintélynek" lehet élményteremtő funkciója: felhívja a figyelmet arra, hogy egy jelenség bájos, megható, komikus, fenséges stb., miközben maga is átéli ezt a hatást, és élményének jelei megmutatkoznak rajta. Ha az esztétikumban kifejezett emberi tartalom tanítványa és neveltje számára nem teljesen szokatlan és ismeretlen, s ha kettőjük között a „tekintélyi" kapcsolat töretlen, a kép mozgósító hatása a „tekintély" eligazító megjegyzéseivel és élményének jeleivel együtt a „tanítványban" is ki fogja váltani ugyanazt vagy megközelítően ugyanazt az élményt.

Már az ismerkedés szakasza felveti az első nehézségeket. Mindenekelőtt az válik kérdésessé, hogy melyek azok az emberi tartalmak, amelyek egy „tanítvány" számára akkor is felfoghatók, ha előtte egyébként még ismeretlenek; megismertetni őt természetesen csak olyanokkal lehet, amelyeket megérthet, vagy amelyeket legalábbis valamennyire megközelíteni képes. Ez pedig attól függ, hogy a szóban forgó emberi tartalomnak mennyi elemét és milyen analógiáit ismeri már saját életének törekvéseiből és körülményeiből. A csodás átváltozás, a varázsos hatalom, a megmenekülés a veszélyből, az, hogy az elnyomott vagy a „kicsi" elégtételt vesz magának — ezek mind olyan igények és törekvések, amelyeket már a 2—3 éves gyerekek is átélnek, s ezért a mese történéseit — amint ezt Méreí Ferenc—V. Binét Ágnes is kiemeli „Gyermeklélektan" című könyvében — saját igényeik és törekvéseik, tudatos és tudattalan vágyaik alapján minden további nélkül megértik. A mese csodáit és képtelenségeit is közvetlenül, magyarázat nélkül érthetővé teszi számukra az, hogy saját valóságos igényeiket megvalósulók-

nak, tehát megvalósíthatóknak látják; ez világossá teszi számukra, hogy sajátos jelzésrendszerrel állnak szemben, amelyet át kell még tenniük, le kell fordítaniuk saját életük valóságos tényeinek jelzésrendszerébe. Ez létrehozza bennük a Mérei—Binét által kettős tudatnak nevezett magatartást: „teljesen beleélik magukat a történésbe, s mégsem tévesztik össze önmagukat a mesehőssel". Az érettebb, 8—9 éves gyermek „tapasztalatai", értelmi érettsége kizárják a csodaszerű megoldást, s a vágyakat a valóságos lehetőségekbe kényszerítik. Ezzel maga a kettős tudat alakul át: a csodás és a valóságos kettőssége helyett a lehetséges és a valóságos kettőssége jelenik meg. A „tanítvány" életigényei a 12—13 éves kor eszménykeresése és érzelmessége után hamarosan teljesen kiépülnek; érdeklődésüknek a továbbiakban mégis gyakran határokat szabnak közelebbi életkörülményeik, érvényesülési törekvéseik. Erőszakhoz szokott, lépten-nyomon erőszakot alkalmazó emberek számára könnyen érthetetlen marad Shelley lírája, amely sokszor finom és árnyalt érzelmeket szólaltat meg.

Mindez megoldja az esztétikai nevelés teljességének problémáját is. Az esztétának és a szakembernek előnyös és szükséges, hogy minden művészetben minél jártasabb legyen; aki nem szakember, annak elég, ha minden jellegzetes emberi tartalom néhány jellegzetes esztétikai megjelenési formáját ismeri. Magas fokú esztétikai műveltsége van már annak, aki a különböző lehetséges esztétikai jelzésrendszereket annyira ismeri, hogy érthetetlen művekkel nem találkozik, legfeljebb olyanokkal, amelyeket elutasít, amelyeket nem tart értékeseknek.

Ide kapcsolódik még a „történeti érzék" problémája. Aki régebbi korok körülményeibe nem tudja beleélni magát, s nem ismeri ezeknek a körülményeit annyira, hogy különböző korszakok között legalább hozzávetőlegesen különbséget tudjon ten-

ni. az a saját igényeit és törekvéseit sem tudja ezekbe a korokba „átértelmezni", s nem értheti meg az ezekben a korokban keletkezett műveket.

Az alkotás bizonyos elemeinek ismerete hozzátartozik a műélvezéshez is. Aki tud valamelyest rajzolni vagy festeni, az jobban érti a művészeti képeket, mert észreveszi a „technikai" bravúrokat és az általuk kifejezett emberi tartalmakat is. És ugyanígy olvasva is jobban átéli a verset az, aki a ritmusát érti, s az is, aki szavalni tud stb. Ezeknek a technikáknak az elsajátítása szintén csak a „mértékadó emberek" segítségével, irányításával, az ő átélésük, bemutatásaik és folyamatos kritikájuk alapján történhet. Bizonyos eligazító szerepet azonban e technikák elmélete is játszhat (verstan, stilisztika, összhangzattan stb.).

Az esztétikai tényekkel való ismerkedés sokféle „tekintély" megismerését és követését kívánja meg, s ezek között természetesen különbségek és ellentétek is vannak. Követőjük, aki nézeteiket és ítéleteiket elfogadja, előbb-utóbb fel fogja ismerni ezeknek a nézeteknek az összeegyeztethetetlenségét is. Az ilyen különbségeket és ellentéteket a követők többnyire ugyancsak „tekintélyi" alapon oldják meg: vagy egyetlen tekintélyt fogadnak csak el, vagy többet egyeztetnek össze. Az ilyen összeegyeztetés azonban már bizonyos függetlenedést is jelent a tekintélyektől, s ezzel az esztétikai nevelés már a végső szakaszába lép. A művek logikai igazolásának képessége a befogadó esztétikai fogékonyság legmagasabb foka, amely természetesen az esztétikai nevelés „nyitott" szakasza: soha nem juthat teljességre.

ESZTÉTIKUM

Az esztétika tudományának történeti fejlődése során a különböző irányzatok képviselői igen sokféle kísérletet tettek az esztétikum mibenlétének meghatározására. A műszó viszonylag újkeletű, A. G. *Baumgarten* német gondolkodó alkalmazta elsőként a XVIII. században. A probléma kutatásának kezdetei azonban az ókorig nyúlnak vissza (lásd még *Esztétika*.)

A mai esztétikum-fogalom antik megfelelője a *kalokagathia* volt (jelentése görögül: „szép és jó"). Ez a fogalom eredetileg a szépség és az erkölcsi jóság (olykor a hasznosság, célszerűség) együttesét jelentette, de magában foglalta a művészit is abban az értelemben, ahogyan már *Démokritosz* megállapította, hogy ti. az igazi művészet mindig szép. *Szókratész* felismerése jelentős eredménnyel gazdagította az antik esztétikát. Ő ugyanis az esztétikum vizuális-auditív érzéki kritériumára hívta fel a figyelmet, mondván, hogy szépek csak a látható-hallható dolgok lehetnek. Tanítványa, *Platón* az objektív idealista esztétikák nevezetes megoldási típusát dolgozta ki azzal a tételével, amely szerint a szép és erkölcsileg jó földi jelenségek közös lényege az, hogy a jóság transzcendens ideája tükröződik bennük; ezt a megoldást az antikvitás késői szakaszában *Plótinosz* azzal egészítette ki, hogy a rútság voltaképpen csak hiány, az idea távolléte. Az ókor legkiemelkedőbb esztétája, *Arisztotelész* számos ponton messze előremutató okfejtésekkel korrigálta ezeket az elképzeléseket azon túlmenően is, hogy a platóni ideatan tételeit mellőzte. A szépség és erkölcsi jóság mechanikus azonosítását el-

utasítva megtette az első lépést az etikai és esztétikai szféra különbségeinek kimutatása felé, megállapította, hogy rút dolgok ábrázolása is lehet művészi, s részletes figyelmet szentelt a tragikum és a komikum jelenségeinek, előrevetítve így az esztétikai minőségek sokféleségéről szóló későbbi tételt. Végezetül pedig: híres *mimézis*elméletével (lásd *Tükrözés*) megalapozta a művészeti esztétikum realisztikus koncepcióinak hagyományát.

Az arisztotelészi felismerések konzekvenciáinak kidolgozása azonban soká váratott magára. Az antik társadalom hanyatló periódusában erre nem kerülhetett sor, a középkor pedig, a maga vallásos-teológiai felfogásának megfelelően, a plótinoszi hagyományokat folytatta: esztétikai koncepciójára legjellemzőbb Szent *Ágoston* tétele, amely szerint Isten a legmagasabb rendű szépség és minden szép forrása, a világ pedig szép a maga egészében, hiszen Isten alkotásaként nem is lehet más, mint tökéletes. A rútság látszat csupán; s a művészet csak akkor tűrhető meg, ha a vallás eszméit szolgálja.

A teológikus esztétikumfelfogás részint már Szent *Tamás* — Arisztotelészre is támaszkodó — okfejtéseiben is módosult; határozottabban léptek fel ellene azonban a reneszánsz gondolkodók, akik a kor evilági szellemének és az általuk újra felfedezett antik nézeteknek megfelelően az esztétikai törvényszerűségeket rejtett természeti törvényekkel azonosították, s a művészet feladatát abban jelölték meg, hogy a természeti szép törvényeit felkutassa és megörökítse. Lényegében ugyanilyen gondolatokat követett a klasszicista esztétika is, de hozzáfűzte, hogy e törvényszerűségeket legjobban az antik mesterek alkotásai tükrözik, s ezért az antik példák másolása a legeredményesebb művészi eljárás.

E végső soron dogmatikussá merevedett elképzelések korlátait az angol felvilágosodás szenzualista irányzata törte át, amelynek kiindulópontja J.

Locke nevezetes tétele: képzeteink nem egyszerű másolatai a külvilág jelenségeinek, azokat az érzékelő alany állapota is messzemenően befolyásolja. A szenzualista esztétika képviselői e tételnek megfelelően azt hangoztatták, hogy esztétikai ítéleteink forrásai nem csupán a külső jelenségek objektív tulajdonságai, hanem azok a szubjektív érzések is, amelyek az előbbiek hatására lelkünkben keletkeznek (F. *Hutcheson*), tehát pl. idegállapotunk változásai (E. *Burke*) és asszociációs tevékenységeink (J. *Beattie*, A. *Alison*). Az angolok hatására hasonló nézeteket hangoztattak a francia felvilágosodás teoretikusai is *(Montesquieu, Helvetius, Voltaire),* de az itt továbbélő racionalista hagyományok hatására többségükben elkerülték az esztétikum teljes relativizálásának veszélyét, s az esztétikai ítéletek közös, objektív mozzanatait is kutatták, egy általános emberi tudatban *(Montesquieu),* ill. a természetben *(Voltaire, Rousseau)* vélve fellelni annak gyökereit. Más utakat követett a német felvilágosodás esztétikája, amelynek kiindulópontja *Leibniz* tétele az emberi megismerés kétféle, értelmi és érzéki fajtájáról: amit a világ tökéletességéről értelmi úton fogunk fel, az az igazság, amit pedig érzéki úton, tökéletlenül, sejtve csupán, az a szépség. A leibnizi felfogás esztétikai konzekvenciáit A. G. *Baumgarten* dolgozta ki, helyesen választva el ilyen módon az esztétikumot a logikumtól és az etikumtól, de fenntartva az esztétikum, a szépség és a művészi ség azonosításának tévedését.

Az esztétikai szféra önállóságának elve a vezérlő gondolata a klasszikus német esztétika első kiemelkedő képviselőjének, I. *Kant*nak. Korszakos jelentőségű okfejtésében bizonyította, hogy az esztétikum (amit ő is a szépséggel azonosított) elkülönítendő mind a kellemességtől, mind a jóságtól, mind az igazságtól, tekintve, hogy a szépség „érdek nélkül, fogalom nélkül, általánosan és szükségszerűen tetszik", míg a kellemesség nem

tetszik, hanem élvezetet okoz, a jósághoz érdekeink fűződnek, az igazság pedig mindig fogalmilag rögzített. Ez a gondolatmenet alapot nyújtott ahhoz is, hogy a polgári esztétika kantiánus irányzata végletesen szubjektivista és formalista következtetéseket vonjon le belőle, s az esztétikai szféra teljes érdek nélküliségének elvét hirdesse. Másfelől viszont a maga dialektikus mozzanataival elindította a klasszikus német esztétika azon fejlődési hullámát is, amely *Hegel* munkásságában érte el tetőpontját.

A hegeli esztétika mentes a kanti elmélet szubjektivista és formalisztikus elemeitől. Rendszerének központi fogalma, „az alakon átcsillogó eszme", amit szépségnek nevez, voltaképpen a művészeti esztétikummal azonos (a természeti szépség *Hegel* felfogásában nem esztétikai jelenség, hanem a művészeti szép reflexe, tökéletlen megjelenése csupán). „A művészetnek — írja *Hegel* — az a feladata, hogy a közvetlen szemlélet számára érzéki alakban, nem pedig a gondolkodás, egyáltalán a tiszta szellemiség formájában ábrázolja az eszmét." *Hegel* objektív idealista filozófiai koncepciójának megfelelően ez az „eszme" éppúgy jelenti a vallásos világkép „isteni" szellemét, mint az emberi nem fejlődése valóságos világtörténelmi tartalmainak metaforáját: az előbbi mozzanat a koncepció korlátait jelzi, az utóbbi viszont alapot nyújtott ahhoz, hogy *Hegel* a művészet történeti fejlődésének és a művészeti ágak, műfajok rendszerének egyedülálló, mindmáig értékes kiindulópontokat tartalmazó elméletét dolgozza ki. Alapvető jelentőségű az a dialektika is, ahogyan *Hegel* „az alakon átcsillogó eszme" elméletét kifejtve az esztétika történetében elsőként fogalmazza meg a művészi tartalom és forma szerves egységének elvét.

Nem lehet kétséges, hogy a hegeli rendszer az esztétikum átfogó elméletét tekintve a marxizmus előtti esztétika csúcsteljesítménye. A polgári

világnézet talaján hasonló koncepció napjainkig sem született: s a nem marxista irányzatok a későbbiek során csak részleges eredményekkel fejlesztették tovább az esztétikum elméletét. A romantika teoretikusai és a hegeliánus esztéták elméletileg is megalapozták azt a felfogást, amely az angol felvilágosodás óta fokozatosan terjedt el, s amely szerint az esztétikum nemcsak hogy nem azonosítható a szépséggel, hanem éppenséggel a szépség ellentéte, a rútság is esztétikai minőségű, e két pólus között pedig az esztétikai minőségek szinte végtelenül gazdag színskálája található. A pozitivizmus esztétái fontos adalékokkal támasztották alá azt a nézetet, amely szerint az esztétikum szférája nem korlátozódik a művészet körére (helytelenül hangoztatták azonban, hogy az esztétikum befogadására az állatok is képesek). A századforduló kísérleti lélektani esztétikájától napjaink strukturalizmusáig és szemiotikai esztétikájaig számos polgári irányzat dolgozott ki többékevésbé számottevő kutatási módszert, figyelemreméltó szempontot, világnézeti korlátaik miatt azonban átfogó elképzeléseik az esztétikum mibenlétére elfogadható magyarázatot nem nyújtanak.

A marxista esztétika fejlődésének kezdetén a kutatások középpontjában szükségszerűen az esztétikum művészeti szférájának kérdései álltak, minthogy ez a problémakör kapcsolódik legközvetlenebbül a konkrét társadalmi feladatokhoz, az osztályharchoz és a kultúrforradalomhoz. P. *Lafargue*, F. *Mehring* és G. V. *Plehanov* okfejtései után e területeken főként M. *Lifsic* kezdeményezése volt jelentős, aki *Marx* és *Engels* esztétikai vonatkozású szövegeinek összegyűjtésével és elemzésével bebizonyította, hogy a marxizmus klasszikusainak ilyen tárgyú észrevételei, gondolatmenetei nem ötletszerű, szubjektiv érvényű megnyilatkozások, hanem rekonstruálhatók belőlük egy belsőleg egységes esztétikai felfogás körvonalai. Ebben a munkában együttműködött vele többek kö-

zött *Lukács* György is, aki eredményekben gazdag munkássága során a marxista művészetelmélet legnevesebb, nemzetközi tekintélyű teoretikusa lett, s létrehozta e tudományág első nagyszabású, átfogó marxista szintézisét (*Az esztétikum sajátossága,* 1965). Az 1950-es évek közepétől azután fokozatosan előtérbe kerültek a művészeten kívüli esztétikum problémái is, főként a szovjet esztéták kezdeményezésére, akik közül mindenekelőtt L. N. *Sztolovics* és V. V. *Vanszlov* tanulmányai tartalmaznak igen figyelemreméltó okfejtéseket. Hangsúlyozva, hogy a vonatkozó problémák közül nem egy napjaink marxista szakirodalmán belül is még igen eltérő álláspontok közötti vita tárgya, az esztétikum szférájának legfontosabb törvényszerűségeit (főként *Barna* József s részben *Vanszlov* és *Szigeti* József ide vágó gondolatmeneteire támaszkodva) az alábbiakban foglalhatjuk össze.

Az esztétikum — *Barna* gondolatmenetét követve — látható, hallható formában megjelenő társadalmi-emberi lényeg: ennek különböző jellegű és értékű válfajait nevezzük esztétikai minőségeknek, aminthogy a valóság különböző jelenségei akkor és annyiban esztétikai tárgyak, ha látható-hallható érzéki tulajdonságaikban a társadalmi-emberi lényeg valamelyik formája eltárgyiasul, az ember pedig akkor és annyiban nevezhető esztétikai alanynak, ha a fenti kritériumoknak megfelelő tárgyakkal lép kapcsolatba. Ez a kapcsolat kétféle lehet. Egyfelől befogadói, amikor az ember elsajátítja valamely jelenség esztétikai minőségeit, másfelől alkotói, amikor átalakítjuk a jelenségeket, hogy azok az általunk kívánt esztétikai minőségekkel rendelkezzenek: az ilyen kapcsolatokat nevezzük összefoglalóan *esztétikai viszonyoknak.*

Az *esztétikai minőségek* (úgymint a szépség és a rútság; a tragikum és a komikum; a fenség és az alantasság stb., továbbá a művésziség és a művészietlenség különböző válfajai) látható-hallható érzéki formájának kritériumára, mint említettük, az

esztétika képviselői már e tudományág fejlődésének legkorábbi szakaszában felfigyeltek. Igaz, hogy az esztétikai szakirodalomban nem ismeretlenek az olyan állásfoglalások, amelyek a látás és hallás szféráján túlra is kiterjesztették az esztétikai jelleget, mondván, hogy a tapintás, a szaglás és az ízlelés érzéki adatai is kiválthatnak esztétikai ítéleteket, sőt, az érzékileg felfoghatatlan dolgok (pl. elvont erkölcsi tulajdonságok, tudományos törvényszerűségek stb.) is hordozhatnak esztétikai minőségeket. Ezek az okfejtések azonban problematikusoknak bizonyultak. Hangsúlyozandó viszont, hogy a láthatóság és hallhatóság itt nem azonosítható a szem és a fül számára érzékelhető formával. Az emberi tudat a fantázia segítségével jelen nem levő tárgyakat, jelenségeket, tehát szemmel és füllel az adott pillanatban nem érzékelhető dolgokat is fel tud idézni, s ezek a „belső látás" és „belső hallás" útján érzékelt jelenségek szintén esztétikai minőségeket hordozhatnak, szépek, rútak stb. lehetnek. Legnyilvánvalóbban ez a szépirodalmi művek befogadásának folyamatában mutatkozik meg, hiszen amit olvasás közben szemünkkel érzékelünk, nem több a papír és a betűk látványánál, s a mű esztétikuma a maga egészében a „belső érzékelés" számára tárul fel csupán.

A látható-hallható érzéki forma tehát elengedhetetlen kritériuma minden esztétikai minőségnek, önmagában véve azonban nem elegendő. A formalista esztétikák jellegzetes tévedése, hogy az esztétikumot azonosítják ezzel a formával, mondván, hogy bizonyos színek, hangok, arányok, alakzatok önmagukban és örök érvénnyel szépek vagy rútak, művésziek vagy művészietlenek stb., függetlenül minden tartalmi mozzanattól. Az ilyen állásfoglalások tarthatatlanságára már az ókortól számos gondolkodó rámutatott, bizonyítva, hogy ugyanazok az érzéki formák más és más összefüggésben merőben ellentétes esztétikai minőséget képviselhetnek: a kék szín szép a szem esetében, de rút az ajkon, a vékony

hang bájos, ha a gyermeké, de komikus, ha a felnőtt férfi hallatja, s általában szép szimmetrikus arányaik ellenére is visszataszítónak tartjuk a rovarok és csúszómászók nagy részét.

Az objektív idealista esztétikák annyiban kétségtelenül túllépnek a formalista felfogáson, hogy felismerik: az esztétikai minőségek érzéki formája mindig tartalomkifejező — ezt a tartalmat azonban földöntúli, isteni eszmékkel, ideákkal azonosítják, amely örökké változatlan (mint a platóni felfogásban), vagy saját belső törvényeit követve fejlődik (mint a hegeli elképzelés szerint). Közelebb jár az igazsághoz a filozófiai alapjait tekintve mechanikus materialista jellegű, ún. természetelvű esztétika (amely a reneszánszkori és a klasszicista esztétika uralkodó irányzata volt), amikor az esztétikum tartalmi mozzanatát természeti törvényszerűségekre vezeti vissza: ha a valóság jelenségei érzéki formájukat tekintve megfelelnek saját természeti lényegüknek, „fajspecifikus mértéküknek", akkor szépek, ha pedig nem, úgy rútak. Kétségtelen tény ugyanis, hogy a „fajspecifikus mértéknek" fontos szerepe van az esztétikumban: ha a jelenség érzéki formája eltér tőle (betegség, torzulás esetén stb.), úgy az eleve nemigen lehet szép. Mind az objektív idealista, mind a természetelvű felfogások közös hibaja azonban, hogy nem tudnak magyarázattal szolgálni arra a közismert tényre, hogy az emberek esztétikai ítéletei ugyanazon jelenségek esetében is igen eltérők lehetnek. Ami az egyik történelmi korszakban szépnek számít, a másikban komikus vagy rút lehet, sőt azonos korokban is igen feltűnő eltérések mutatkozhatnak a különböző népeknél, társadalmi osztályoknál, csoportoknál. Az isteni vagy a természeti lényeg semmiképpen nem változhat a társadalmi változások, különbségek függvényeként, ha tehát elfogadható magyarázatot keresünk a fenti eltérésekre, úgy az esztétikai minőségek tartalmát valahol másutt kell felkutatnunk.

A szubjektivista-szubjektív idealista esztétika (amelynek válfajai közül a szenzualizmus szubjektív idealista ága és a századforduló beleérzéselmélete volt a legnevezetesebb) úgy véli megoldani ezt a problémát, hogy az esztétikum tartalmaként az egyéni tudat tartalmait, folyamatait jelöli meg: az esztétikai minőségek így voltaképpen nem léteznek a külső valóságban, hanem szubjektív érzések, ösztönkielégülések, lelki mozgások, asszociációs folyamatok csupán. Hogy ki mit ítél szépnek vagy rútnak, ez kizárólag saját tudatának függvénye, objektív kritériumoktól nem függ. Ez a felfogás viszont arra nemigen tud válaszolni, miért mutatkoznak esztétikai ítéleteinkben minden eltérés mellett is oly szembetűnő egyezések.

A marxista esztétika válasza, amely szerint az esztétikum látható-hallható formáiban a társadalmi-emberi lényeg tartalma tárul fel, valamennyi fenti problémára kielégítő megoldást képes nyújtani. Ez a lényeg ugyanis — amint ezt *Barna* József szemléletesen kifejti — a történelmi fejlődés változásainak megfelelően fejlődik, változik, az egymást követő társadalmi-gazdasági alakulatokban különös alakban lép elénk, az osztálytársadalmakban osztály- és csoportlényegekre bomlik, s az egyes személyiségekben egyéni jegyekkel jelentkezik. Pozitív oldala e társadalmi-emberi lényegnek az emberi szabadság, a természet, a társadalom és a tudat objektív törvényszerűségeinek felismerésén és gyakorlati alkalmazásán alapuló emberi-társadalmi uralom, negatív oldala pedig a korlátozottság, a fenti törvényszerűségek félreismeréséből és gyakorlati alkalmazásának hiányából fakadó emberi-társadalmi alávetettség. A társadalmi-emberi lényeg történelmi fejlődésének minden szakaszában dialektikus egységet alkot a szabadság és korlátozottság, e fejlődési folyamat — bár ellentmondásos, megtorpanásokkal és kitérőkkel megszakított —, tendenciája pedig az emberi szabadság fokozatos növekedése, kiteljesedése.

A különböző esztétikai minőségekben közös és alapvető mozzanat, hogy a társadalmi-emberi lényeg jelenik meg bennük látható-hallható érzéki formában, a köztük mutatkozó eltérések pedig abból adódnak, hogy e lényeg különböző oldalait eltérő arányokban és más-más jelleggel tükrözik. A szépség esetében a látható-hallható érzéki forma a társadalmi-emberi lényeg pozitív oldalát, a szabadságot fejezi ki, a rútság esetében viszont a negatív oldalt, a korlátozottságot (bővebben lásd *Szépség és rútság*). Noha a többi esztétikai minőség marxista elméletének kidolgozása még a jövő feladata, az eddigi eredmények alapján valószínűnek látszik, hogy ezek lényegi vonása az, hogy a szabadság és korlátozottság különböző jellegű, tipikus konfliktusait tükrözik: a fenség esetében a szabadság az adott társadalmi periódus szabadságfokát messze meghaladó nagyságú, mértéktelen, s ezért félelmetes, a korlátozottság érzését keltő; a tragikumban a fenségessé nőtt szabadság pusztulása, eltorzulása áll elénk: a komikum a szabadság és korlátozottság kontrasztja, a szabadság mezében fellépő korlátozottság hirtelen lelepleződése stb. Különleges helyet foglal el az esztétikai minőségek sorában a művésziség, melyben nem az emberi lényeg egyik vagy másik oldala jelenik meg, hanem e lényeg intenzív totalitása tükröződik adekvát módon (bővebben lásd *Totalitás*).

A fentiekben vázolt koncepció fényében magyarázatot találhatunk arra, miként lehetséges, hogy ugyanazok a jelenségek eltérő társadalmi körülmények között eltérő esztétikai minőségeket hordozhatnak, s ezek az esztétikai minőségek mégis egy meghatározott értelemben objektíve léteznek. A társadalmi fejlődés során ugyanis a jelenségek emberi jelentősége maga is megváltozik, ugyanaz a jelenség e fejlődés egyik szakaszában az emberi szabadság kiteljesedését szolgáló, a másik szakaszban pedig ezt gátló tényező lehet, s ha e tulajdonságai lát-

ható-hallható érzéki formában tükröződnek, előbb — társadalmi értelemben véve — objektíve szép, utóbb pedig rút. A kőkorszak embere számára pl. a természet feletti uralom, a szabadság egyik legdöntőbb feltétele volt az asszonyi termékenység, s e kor szobrainak tanúsága szerint ennek megfelelően a női szépség objektív kritériumai a has és far, a mellek ma már elképesztő nagyságú arányai voltak. Mihelyt azonban túljutott az emberi társadalom ezen a fokon, s a szaporaság jelentősége csökkent, az ilyen idomok — gátolván a test szabad mozgását — komikusakká-rútakká váltak. Az esztétikai minőség tehát, ha nem is természeti, de társadalmi értelemben véve objektív sajátossága a jelenségeknek, s e minőségen mit sem változtat az, hogy az egyes ember felismeri vagy félreismeri őket.

Mindezeknek megfelelően a marxista elmélet álláspontja szerint az esztétikum nem létezik az emberi társadalmon kívül, s nem létezett a társadalmiasult ember kialakulása előtt. Létrejöttének forrása történetileg a munkatevékenység volt, melynek során az ember átalakította a természeti jelenségeket, tárgyakat, hogy azok jobban megfeleljenek saját gyakorlati célkitűzéseinek, növeljék szabadságát. Az átalakított jelenségek látható-hallható érzéki tulajdonságaiban eltárgyiasult az emberi lényeg, ezek tehát esztétikai minőségekkel rendelkeztek már akkor is, amikor az ember e minőségek érzékelésére aligha volt képes, és szándékában sem állt, hogy tárgyait esztétikai minőségeket hordozókká alakítsa. A történeti fejlődés során így az esztétikai tárgy megelőzte az esztétikai tudatot, s e tudat csak később, az anyagi szabadság magasabb fokán alakult ki, amikor az ember humanizálta saját, belső természetét is: érzékszervei kifinomultak, képessé váltak az esztétikum felfogására. Nem jelenti viszont mindez azt is, hogy csak a munka által átalakított természet rendelkezhet esztétikai minőségekkel: az

emberi gyakorlatban meghatározott szerepet töltenek be az emberkéz által érintetlen jelenségek is mint e gyakorlat feltételei, elősegítői vagy gátló tényezői, s ilyen értelemben ezek is bekapcsolódnak az emberi viszonyok rendszerébe, esztétikai jelentőséget nyernek. Ez az alapja végső soron annak is, hogy egyes jelenségek érzéki tulajdonságai alkalmasak arra, hogy az antropomorfizáló szemléletben az emberi lényeg egyik vagy másik oldalára hasonlítsanak, s így nyernek esztétikai minőséget, ahogyan pl. a sas röpte hasonló az emberi szabadság szárnyalásához, s így egyben szép is, noha e jelenségnek nincsen közvetlen reális kapcsolata az emberi gyakorlattal.

Ilyen módon végső soron a valóságnak minden egyes, az emberi (külső és belső) látás és hallás számára felfogható jelensége *esztétikai tárgy* is egyben, ha ezeknek esztétikai minőségei intenzitásukat tekintve nem is egyformák, s azokat a jelenségeket, amelyekben ez az intenzitás igen csekély, esztétikailag közömbösnek is tekintjük. (Ez a közömbösség természetesen csak a társadalmi fejlődés egy-egy meghatározott szakaszában érvényes, hiszen a fentiekben ismertetett törvényszerűségeknek megfelelően a társadalmi változások során a jelenségek esztétikai minőségei is változhatnak.)

Az esztétikum szférájának belső tagolását hagyományosan az esztétikai tárgyak különböző csoportjainak megfelelően szokás végrehajtani: az osztályozás alapja így az a szempont, hogy az esztétikai tárgy az érintetlen természet körébe tartozó jelenség, nem művészi, társadalmi (emberi vagy ember formálta) jelenség vagy művészi alkotás-e. Differenciáltabb és pontosabb osztályozáshoz juthatunk azonban akkor, ha e tagolásban — *Barna* és *Szigeti* elemzését követve — a tárgyak értékstruktúrájából indulunk ki, s azt vesszük figyelembe, hogy e struktúrában milyen szerepet játszanak az esztétikai értékek.

A *nem művészeti esztétikum* köre ebben a felfogásban mindazokat a jelenségeket felöleli, amelyekben az esztétikai minőség tudatos emberi alakítás nélkül, mintegy magától, véletlenszerűen jelentkezik. Ilyenek a természeti esztétikai jelenségek, de ide sorolandók azok az emberkéz formálta tárgyak is, melyek kialakításakor az ember kizárólag a közvetlen gyakorlati hasznosság szempontjait vette figyelembe, s ilyen módon véletlenszerű, hogy formájuk szép vagy rút-e; ugyancsak ebbe a típusba tartozik az esztétikai jellegű tervezés nélkül lezajló társadalmi események esztétikuma. Az ilyen esetekben az esztétikai értékek mellékes, elhanyagolható szempontok csupán a jelenség értékstruktúrájában, ahogyan pl. a haszonnövények esetében a termés minősége és mennyisége; a gépek belső szerkezete esetében a technikai hatékonyság; sportversenyeken a teljesítmény szempontjai mellett szinte érdektelen körülmény, hogy a növény, a gépalkatrész, ill. a gólt szerző mozdulat milyen esztétikai tulajdonságokkal rendelkezik. Amennyiben viszont egyáltalán felmerül az esztétikai értékelés kérdése, az értékskála minden esetben a szép és a rút pólusai között helyezkedik el.

Az *alkalmazott művészetek* körébe sorolható jelenségek jellegzetessége az, hogy értékstruktúrájukban az esztétikai érték valamilyen más értékrenddel párosul ugyan, de szükségszerűen jelen van. Ez a más értékrend az esetek nagy részében valamilyen nem esztétikai érték, az alkalmazott művészet fogalomkörébe szokás sorolni azonban azokat az alkotásokat is, amelyek valamilyen társművészeti mű vonatkozásában alárendelt szerepet játszanak.

Az esztétikum e szektorának alsó határán azok a jelenségek foglalnak helyet, amelyeknek értékstruktúrájában az esztétikai értékek alárendelt szerepet játszanak a nem esztétikaiakkal szemben. Ide tartoznak mindenekelőtt az *ipari formatervezés*

fogalomkörébe sorolható tárgyak: ezek olyan ipari termékek, melyeknek elsőrendű funkciója az, hogy gyakorlati célkitűzéseket szolgáljanak (termelőeszközök, közlekedési eszközök, használati tárgyak), de a praktikus szempontok által körülhatárolt mozgástérben külső formájuk megalkotásakor tervezőjük az esztétikai értékek szempontjait maximálisan érvényesítette. Hasonló törvényszerűségek jelentkeznek a *plakátművészet*ben, *könyvművészet*ben, de a tudományos, politikai stb. irodalom vagy szónoklat azon műfajaiban is, amelyek a maguk sajátos értékrendjének alárendelten esztétikai (stilisztikai-retorikai stb.) értékek érvényesítésére is törekednek; legnevezetesebb ezek közül az *esszé*.

Az alkalmazott művészetek másik csoportjánál a jelenségek értékstruktúrájában az esztétikai értékek foglalnak el uralkodó helyzetet, s minden más érték ezeknek alárendelt, az esztétikai szempontok keretein belül érvényesülhet csak. Az esztétikum e szektorának legjellegzetesebb ága az *iparművészet*, melynek tárgyai esetében a használati jelleg másodrendű, mintegy hordozója csak az esztétikainak. Számos más esztétikai jelenség sorolható még ide ezen túlmenően is, mindenekelőtt pedig a *kertművészet*.

Az alkalmazott művészetek e két fenti típusa között természetesen nincsenek éles határvonalak, az értékstruktúrák alá- és fölérendelt mozzanatai bonyolultan összefonódnak, nem egy esetben mellérendeltségi viszony is jelentkezhet. A megkülönböztetés fontosságát mégis nyilvánvalóvá teszi, ha meggondoljuk, milyen lényeges eltérést mutat pl. egy vegyszertároló ballon és egy váza értékstruktúrája. A modern környezetesztétika fényében fontosnak mondható, hogy az előbbi is esztétikus benyomást keltsen, formatervezett külalakkal rendelkezzék, ezek a szempontok azonban másodrendűek a használati szempontokhoz képest: hogy a ballon mekkora legyen, milyen anyagból készüljön, nyakrészét hogyan képezzük ki, ezt kizárólag az

határozza meg, mennyi és milyen vegyszer tárolására akarom használni, s a tárolt anyag be- és kitöltése miként történik. Minden esztétikai szempont csak ezeken a kereteken belül érvényesülhet. Fordított a helyzet a váza esetében, amelynek értékét mindenekfölött az esztétikai értékek határozzák meg, s az, hogy mennyi vizet és hány szál virágot lehet benne tárolni, a víz be- és kiöntése könnyű vagy nehéz, a váza anyaga mennyire törékeny stb., mind alárendelt jelentőségű kérdés az iparművészeti kvalitásokhoz képest.

Az alkalmazott művészetek harmadik szektorában, mint említettük, az esztétikai értékek nem valamilyen nem esztétikai (tehát gyakorlati, tudományos, politikai, erkölcsi stb.) értékrenddel fonódnak össze, hanem az alkalmazott művészeti mű belső értékei egy másik műalkotás értékstruktúrájának alárendeltek. Ilyenek pl. az épületeket díszítő szobrok, vagy megfordítva: a szobrok fölé épített kis épületek, általában a *díszítőművészet* alkotásai; zeneművészeti alkotások szövegei vagy drámai művek aláfestő zenéi; a legkülönbözőbb betétek (pl. színpadi művek balettbetétei, regények lírai versbetétei stb.). Ez a szektor már az autonóm művészet határán fekszik, s ennek megfelelően értékkritériumaiban kétféle tendenciát figyelhetünk meg.

Az ilyen típusú alkotások egy részének értékkritériuma a homogén szépség: a díszítőművészeti műnek, pl. egy ornamensnek nem kell semmiféle más értékszemponthoz igazodnia, csupán szépnek kell lennie. Ebben ezek az alkotások megegyeznek a nem művészeti esztétikummal és az alkalmazott művészetek két előbbi szektorával: esztétikai szempontból használati tárgyainktól és az iparművészeti alkotásoktól sem várunk mást, mint azt, hogy minél szebbek legyenek, s minden más esztétikai minőség jelentkezése csökkent értéket jelent (ha az autó, repülő stb. ipari formája komikus, groteszk, az iparművészeti alkotás alantas, rút stb.,

akkor mindig feltétlenül értéktelenebbek a szép tárgyaknál). A szépség — mint korábban említettük — természetesen koronként változó, s így bizonyos erősen elvont és általános értelemben ezek az esztétikai tárgyak is tükrözik korukat. Egészen más tükrözésfogalommal állunk azonban szemben az autonóm művészet szektorában, ahol már nem a szépség, hanem a művészi igazság az érték mértéke, s az autonóm művészeti alkotásokhoz kapcsolódó alkalmazott művészeti művek is ehhez az értékrendhez igazodnak.

Az *autonóm művészet* köre az esztétikumnak a többi esztétikai jelenségektől minőségileg különböző szektora. Döntő sajátossága, hogy az itteni viszonyokat már semmiféle közvetlen nem esztétikai funkció nem határozza meg: az autonóm műalkotásoknak (képzőművészeti, zenei, szépirodalmi stb. műveknek) semmilyen közvetlen gyakorlati, tudományos, erkölcsi, politikai stb. célt nem kell szolgálniuk. A polgári esztétika nagyobb része ebből hajlamos azt a következtetést levonni, hogy az autonóm művészet ezek szerint nem is tölt be társadalmi funkciót, öncélú; a marxista elmélet viszont joggal mutat rá arra, hogy e művészet éppen a nem esztétikai funkciók alól felszabadulva válik képessé arra, hogy betöltse a művészi tükrözés nagyon is fontos társadalmi funkcióját (lásd *Tükrözés*). Ennek leglényegesebb sajátossága az itt tárgyalt vonatkozásban az, hogy míg a nem művészi esztétikai tárgyakban az adott kor emberi lényegének különböző oldalai esetleges struktúrákban állnak elénk, s az alkalmazott művészeti tárgyak célja is csupán az, hogy e lényeg pozitív oldalát, a kor szépségét fejezzék ki, az autonóm műalkotások arra hivatottak, hogy a társadalmi-emberi lényegnek egy-egy történelmi pillanatban adott teljességét, totalitását állítsák elénk érzéki formában (lásd *Totalitás*); az ilyen esztétikai tárgy — *József* Attila szavaival — „nem más,

mint a nem szemléleti végső világegész helyébe való teremtése egy végső szemléleti egésznek".

Az emberi *esztétikai tevékenység* (az alkotás és a befogadás) végső célja — mint minden emberi tevékenységé — a társadalmi-emberi lényeg kiteljesedésének, a szabadság növekedésének elősegítése. Legkézenfekvőbben — mint *Barna* József rámutat — az autonóm művészet társadalmi kapcsolatainak modellje példázza ezt: a művész befogadja a valóság nem művészi esztétikai minőségeit, s az így szerzett élményeit művészivé transzformálva, megalkotja műveit. E művek esztétikai minőségeit befogadja a közönség, s hatásukra többé-kevésbé megváltozik egyes emberek világképe, magatartása, olykor gyakorlati tevékenysége is, és a megváltozott tevékenységek következtében lassan átalakulnak a valóság nem művészi esztétikai minőségei is. E változások a művészeket új művek alkotására késztetik, s így a folyamat újra kezdődik. E modell folyamatai természetesen tendenciaként érvényesülnek csupán a társadalmi gyakorlatban, s számos ellenhatással, visszaeséssel megküzdve halad előre fejlődésvonaluk, amint ez a társadalmi fejlődés egészére is jellemző.

FENSÉG

A fenség azoknak az esztétikai minőségeknek egyike, amelyek jóformán az esztétikai gondolkodás kezdeteitől a kutatások középpontjában álltak. Már a *Pszeudo-Longinosz*nak nevezett, i. sz. I. században élt görög gondolkodó (akinek műve világhírű, bár a szerző valódi nevét, kilétét nem tudjuk) tekintélyes munkát szentelt problémájának, s ettől kezdve — főként pedig a felvilágosodás időszakától — a fenség mibenlétének kérdése jóformán minden jelentősebb esztétikai rendszerezésben helyet kapott.

Sajátosságait a különböző gondolkodók különböző oldalak felől közelítették meg. Egyesek — miként *Pszeudo-Longinosz* is tette — azt hangsúlyozták, hogy a fenség a szépség legmagasabb rendű válfaja, mások ezzel ellentétben azt állították, hogy fenségesnek nem a szép, hanem a riasztóan, ijedt csodálkozásra késztetően nagy méretű, nagy erejű jelenségeket nevezzük. Ismét mások úgy vélték, hogy a fenség jellemzője az áhítatig, az ünnepélyesig fokozódó csodálat. *Helvetius* az első, aki ezeket a mozzanatokat egységbe fogva, a fenség lényegét úgy határozza meg, hogy ez a szépségnek olyan hatalmas erejű vagy monumentális nagyságú megnyilvánulása, amely rádöbbenti az embert saját kicsiségére és tehetetlenségére, s így a fenség által keltett érzelemben a szépségben való gyönyörködés, a csodálkozás és áhítat valóban mindig egy kezdődő félelem érzetével is összefonódik. Ez a meghatározás lényegét tekintve mindmáig érvényben is maradt, a szakirodalom a továbbiak során ugyanezt a gondolatot mélyítette el, bontotta ki

különböző nézőpontokból (vagy pedig kevésbé kielégítő, tévútra vezető meghatározásokkal kísérletezett).

A marxista elmélet számára ez a meghatározás a következő probléma megoldását teszi szükségessé: ha igaz az, hogy a szépség — amint ez a közelmúltban lefolytatott viták eredményeként igen nagy valószínűséggel igazoltnak tekinthető — nem más, mint az emberi szabadság látható-hallható érzéki formában való tükröződése (bővebben lásd *Szépség és rútság*), miként lehet a szépségnek olyan válfaja, amely az embert riadt csodálkozásra készteti, hogyan kelthet az emberben félelmet a saját szabadsága?

A kérdés megválaszolására tett kísérletünkben abból kell kiindulnunk, hogy a szépségben érzéki formát öltő szabadság nem az egyes ember számára adott szabadsággal azonos, de nem is valamiféle történelemtől független, általános emberi szabadsággal, hanem azzal a társadalmilag-történelmileg változó, fejlődő s mindenkor konkrétan adott szabadsággal, amelyet az emberiség lényegi erőinek fejlődése egy-egy korban az ember számára általában biztosít.

Minden korban léteznek azonban emberek, embercsoportok, amelyeknek szabadsága messze meghaladja a kor embere számára általában adott szabadságot. A történelem régebbi korszakaiban az uralkodók — nemhiába illette őket a „királyi fenség" titulus — szinte korlátlannak tűnő hatalommal rendelkeztek, de hasonló hatalmat képviselhetett pl. a tudás is, aminthogy a magyar Hatvani István professzort még a XVIII. században is babonás tisztelet övezhette Debrecenben. A példák számát soká szaporíthatnánk, hiszen hasonló típusú szabadság jelentkezhetett a szentként tisztelt aszkéták vagy az önfeláldozó hősök teljesítményeiben, akik önmaguk felett tudtak uralkodni, s általában minden „emberfeletti" teljesítményben.

Ha az ilyen, a kor mértékein messze túlnövő s

ezért „mértéktelennek" tűnő szabadság láthatóhallható érzéki formában is megjelenik, akkor állunk szemben a fenség esztétikai minőségével. Emberek szabadsága ez, a kor embere tehát egyfelől saját lehetőségeit szemlélheti benne (ha e lehetőségek merőben elvontak is), és mindenképpen olyan hatalom, amely az emberi nem érdekeinek szolgálatába állítható. Így tehát érzéki megjelenése minden esetben szép is, méghozzá — éppen rendkívüli mértékéből következően — a szépség különleges fajtája.

Másfelől viszont e szabadság „mértéktelensége", „emberfelettisége" a kor emberét óhatatlanul rádöbbenti arra, hogy kiszolgáltatott ennek a hatalomnak, s hogy ez a hatalom, ha az emberiség érdekei ellen fordul, rendkívül veszélyes lehet. A fenség tehát ugyanakkor, amikor az emberi szabadság lehetőségeit is felvillantja, egyben az aktuális korlátozottságot, az alávetettséget is szemlélteti, ilyen módon pedig óhatatlanul, objektíve riasztó vonások árnyalják. E korlátozottság azonban érzékileg nem tárgyiasul a fenségben, s ezért ez minden riasztó jellegével együtt sem rút (ha a fenséges mértékét elérő rút jelenségekkel állunk szemben, ezek a *borzalmasság*, a *rettenetesség* fogalomkörébe tartoznak).

Igen nagy valószínűséggel elmondható, hogy mint minden esztétikai minőség létrejöttének, a fenségnek is az ilyen tipikus társadalmi életszituációk általánosítása az alapja. Ugyanakkor viszont, mint a többi esztétikai minőség, a fenség sem csak a társadalmi életben jelenik meg számunkra, hanem az olyan természeti jelenségekben is, amelyeknek objektív tulajdonságai (pozitív vagy negatív értelemben) jelentősek az ember számára, s az olyanokban is, amelyeknek láthatóhallható érzéki sajátosságai hasonlatosak a fentiekben említett tipikus társadalmi életszituációk sajátosságaihoz.

A tűz pl. ősidők óta segítőtársa az embernek; vi-

lágít és melegít, elősegíti az emberi tevékenységet, az emberiség szabadságának kiteljesedését, lángjainak fénye tehát szép. A sasmadárról mindez nem mondható el, az az érzéki kép viszont, ahogyan a levegőt uralva szárnyal az égen, kézenfekvően hasonlít a szabad emberi tevékenységhez, s ezért a sas röpte is szép, objektíve alkalmas arra, hogy az ember saját szabadságát szemlélje benne. Vannak azonban olyan természeti jelenségek, amelyeknek térbeli (hegységek, csillagtávolságok), időbeli (évszázados múlt), számbeli (őserdők fáinak sokasága) vagy erőbeli (vihar, hullám, tűzvész) tulajdonságai a társadalmi fejlődés adott szakaszában messze túlnőnek az ember által uralt mértékeken, s így megtorpanásra, félelemre késztetik az embert. A helyzet ezekben az esetekben a társadalmi életben jelentkező fenség helyzeteivel messzemenően analóg: az esztétikai viszonyra általánosan jellemző antropomorf szemléletének megfelelően az ember e természeti jelenségek hatalmában az emberi szabadság lehetőségeit szemléli, s ezért a szépség élményében is részesül; másfelől viszont e hatalom „mértéktelensége", „emberfelettisége" objektíve indokolt veszélyérzetet, alávetettség-tudatot is kelt benne. (A fenséges természeti jelenségnek természetesen alapvető kritériuma az, hogy a benne megtestesülő erők ne forduljanak aktuálisan az emberi értékek ellen: a vihar, hullám, tűzvész csak akkor fenséges, ha az embereket és az emberi munka eredményeit nem fenyegeti, ellenkező esetben — mint pl. a házakat romba döntő, lángba borító, hajókat elpusztító stb. természeti csapás — már ismét nem fenséges, hanem a rút mértéktelen válfaja, rettenetes, borzalmas.)

A fenség példája igen szemléletesen igazolja a marxista elméletnek azt a tételét, amely szerint az esztétikai minőségek nem örök, egyszer s mindenkorra adott tulajdonságai az egyes jelenségeknek, hanem e jelenségek a társadalmi gyakorlatban elfoglalt helyük függvényeként nyernek ilyen vagy

amolyan esztétikai minőséget, azaz ugyanaz a jelenség a társadalmi fejlődés más és más periódusában más és más esztétikai minőségekkel rendelkezhet. Közismert példát idézve: a híres sarkkutató, Robert Scott írja naplójában: „Mennyivel másként hat a sarkvidéki környezet miránk, mint elődeinkre, akik félelmesnek, iszonyatosnak érezték maguk körül a természetet. Ugyanazok a szaggatott hegyormok, amelyek elrémítették volna a régieket, ma festői, nagyszerű természeti szépségszámba mennek." Ugyanígy „átminősíti" esztétikailag is a fejlődés a társadalmi jelenségeket, aminthogy az államfőket, tudósokat ma már nemigen övezi a fenség.

Hogy napjainkban, amikor a Földön tapasztalható természeti jelenségeken az ember a maga technikai eszközeivel és tudásával általában uralkodni tud már, mégsem veszett ki a fenség esztétikai minősége a természetben sem, ennek okait igen meggyőzően elemzi *Szigeti* József: „Először is: ne feledkezzünk meg arról, hogy a szép elemének részaránya ma ebben az esztétikai elsajátításban éppen gyakorlati hatalmunk következtében összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint valaha. Másodszor világosan kell látnunk: amikor a technikai eszközök kényelme nélkül, lényegében pusztán egy embercsoport szervezettségében és saját testi szerveinkben, agyunkban és izmainkban koncentrálva visszük csak magunkkal a természeti korlátok visszaszorításának eszközeit, akkor a fenségesnek és szépnek előbb emlegetett részaránya ismét jelentősen eltolódik a fenséges javára. Annak okán, hogy az esztétikai elsajátításban közvetlenül véve, tehát a közvetlen élményt tekintve döntőbb elem az emberben felhalmozott termelési tapasztalat, szervezettség, belső morál, mint az eszközrendszer, amelynek birtokában erre a szervezettségre, morálra stb. szert tehettünk. Hiszen éppen esztétikailag a velünk szemben álló tárgyi világot közvetlenül a

szubjektumra s nem a munkaeszközökre és gépekre vonatkoztatjuk."

A fenséggel polárisan ellentétes esztétikai minőség az *alantasság,* amennyiben ez utóbbi a kicsinyesen, kisszerűen rút-aljas jelenségeket jelölő esztétikai kategória. A fenség lényeges összetevője a tragikum esztétikai minőségének (bővebben lásd *Tragikum*).

FILMMŰVÉSZET

A filmművészet a legfiatalabb művészeti ágak egyike — egész története alig több egy emberöltőnél, nem éri el a nyolcvan esztendőt —, s aminthogy fejlődése nagy valószínűséggel még nem érte el a teljes kibontakozás állapotát, a reá vonatkozó esztétikai ismeretek is sok tekintetben kezdetieknek vehetők. Legszembetűnőbb sajátossága az, hogy technikai eszközei — a vetített, mozgó képek és az ezeket kísérő hanghatások — révén, különösen a színes film esetében, minden más művészeti ágnál intenzívebben tudja felkelteni a közvetlen élmény illúzióját. Bármilyen sajátos is, ez az illúzió tökéletesebb még a színházi néző élményénél is, aki pedig valóban „igazi" emberekkel és tárgyakkal áll szemben. Amíg ugyanis — amint erre *Balázs* Béla elemzése rámutat — a színjáték esetében a néző a jelenetet mindig térbeli egészében, változatlan távolságban és változatlan szemszögből érzékeli (ami a valódi élmények esetében sosincs így), addig a film esetében a következő négy új jelenséggel állunk szemben. „1. Egyazon jeleneten belül — írja *Balázs* — változó a távolság a néző és a jelenet között, s ennélfogva változó a nagysága a kép keretébe és kompozíciójába elférő jelenetnek. 2. Az egész jelenet totális képének részekre bontása. 3. A részletképek jeleneteken belül is változó beállítása. (Szemszöge, perspektívája.) 4. A vágás, vagyis a felbontott részletképek megszabott sorba illesztése, melyekben nemcsak egész jelenetek követik egymást (bármilyen rövidek is), hanem a legkisebb részletek képei is, melyekből, mintegy időben egymás után rakott képkockák mo-

zaikjából, áll össze a jelenet egésze. (Montázs, vágás.)"

Azáltal, hogy a vetítővásznon váltakozva látjuk a közeli és távoli felvételeket, az élmény saját köznapi élményeinkhez hasonul, hiszen ezek során is hol a távolba tekintünk, hol a közeli jelenségeket vesszük tüzetesebben szemügyre. Ilyen módon — *Balázs* szavaival — a film nézése közben „benne vagyunk a képben", a kamera a néző szemét magával ragadja a filmcselekmény, a filmkép terébe, s az azonosul a film szereplőinek tekintetével, így az *azonosulás* illúziója teljesebb, mint bármely más művészeti ágban. Joggal mondja *Balázs* Béla, hogy „a művészetfilozófia szempontjából döntőbb, történelmi jelentőségű fordulat volt — nem az, hogy mást, hanem az, hogy másképp mutatott —, hogy a film megszüntette a néző tudatában a mű állandó távolságát és vele azt a belső distanciát is, mely eddig a művészi élmény lényegéhez tartozott". „Ehhez az azonosuláshoz hasonló valami semmiféle művészet rendszeres hatásaként eddig elő nem fordult, és ez az, amiben a film legmélyebb művészetfilozófiai új sajátossága nyilatkozik meg." Ebből következik a filmnek az a sajátossága is, hogy tömeghatása — eltekintve a legújabb, vele szorosan rokon művészeti ágtól, a televízió-művészettől — minden más művészetnél nagyobb, s így kultúrpolitikai jelentősége is igen nagy.

Azonban a filmélmény és a köznapi élmény struktúrájának hasonlóságai mellett különbségeiket is hangsúlyoznunk kell. Adódnak ezek a különbségek természetesen már abból is, hogy a vetítővásznon a művészi tükrözés kritériumainak megfelelően lényegre redukált, a köznapi élmények esetlegességeitől megtisztított ábrázolásokat kapunk, másfelől viszont a film formanyelve nem is korlátozódik a köznapi jelenségvilág természetelvű másolására, hanem — a kép- és hangmontázs, az aszinkron vagy hangasszociáció stb. eszközeivel — víziók, fantasztikus motívumok formarendszereit is

alkalmazhatja. „A montázs egyik nagy feladata — írja *Hermann* István — éppen a rejtett, az első pillantásra kifejezésre nem jutó tartalmak érzéki érvényesítése." A film sajátos szimbólumrendszerekkel dolgozik, s lényegi jegyei közé tartozik, hogy „a maga teljes egészében modern termék".

Minthogy a filmalkotások létrejöttében számos olyan mozzanat felmutatható, amely a különböző művészeti ágakból való átvételre utal — a forgatókönyv révén az irodalmi, a képek kompozíciója révén a képzőművészeti, a filmzene révén a zenei mozzanat egyaránt jelen van benne —, ezért egyes teoretikusok *szintetikus művészet*ként emlegetik a filmművészetet. Mások viszont azt hangsúlyozzák, hogy a film nem egyszerűen szintézise a fenti művészeteknek, hanem sajátos, egyéni formanyelvvel rendelkezik, s ezért ez a megjelölés félrevezető: helyesebb a film *komplex művészeti* jellegéről beszélni, minthogy az utóbbi kategória inkább kifejezi e művészeti ág önállóságát.

FOLKLÓR

Mióta a folk-lore szót W. J. *Thoms* angol történész és antikvárius 1846-ban első ízben leírta, azóta tartalmának meghatározására számos kísérlet történt a folklorisztikában. Ezek egyike természetesen magától *Thoms*tól származik: a folklór mindama tárgyak összefoglaló elnevezése, amelyek mint a népszellem bárminemű megnyilvánulásai s a népélet bármely szempontból jellemző mozzanatai az etnológia átfogó tudományának ismeretanyagához tartoznak anélkül, hogy azt kimerítenék. *Thoms* szorosabb definíciója szerint „a nép körében közismert hagyományos hiedelmek, mondák és szokások... a hajdani idők cselekedetei, szokásai, megfigyelései, babonái, balladái, szólásai stb." tartoznak ide. Ez meg is felel az angol folk-lore szónak, melyben a folk „köznép", a lore pedig „tan", „tudás" értelmű. Vagyis a folklór a „köznép tudása", beleértve természetesen művészeti tudását is. Ez *Thoms*nál a népies régiségekkel (popular antiquites), valamint a népies irodalommal (popular literature) egyértelmű.

A XIX. századi angol szaktudósok is ehhez közel álló tartalmat tulajdonítottak a fogalomnak: a népi régiségeket, egy hajdani élet csökevényeit látták benne, melyek összegyűjtésének és értelmezésének az a célja, hogy az emberiség fejlődésútjáról teljesebb képet alkothassunk magunknak (E. B. *Taylor*, később J. G. *Frazer*). A német szaktudósok viszont a folklór és a folklorisztika szót sem használták, hanem „néplélektannak" (Völkerpsychologie) nevezték tudományukat (W. *Wundt*), s a népszokások, a nyelv és a mítoszok vizsgálata ré-

vén a „néplélek" kimutatása volt a céljuk. Ismét más a francia és az olasz felfogás. Az ő folklorisztikájuk központi kategóriája a néphagyomány (tradition populaire): ma is így nevezik a népi kultúra legtöbb jelenségét, materiálisakat és szellemieket egyaránt. Az orosz (és később a szovjet) szaktudomány is csak századunkban él a folklór, folklorisztika kifejezésekkel; általában a szellemi népkultúra egészeként fogja fel a folklórt, gyakran azonban csupán a népköltészetet érti rajta.

A magyar folklorisztika kialakulása a reformkor legvégére esik. Az első magyar folklórmeghatározásnak tekinthető megfogalmazás azonban sokkal korábbi: A Magyar Hirmondó 1782 januári száma az „önnön magok eleiknek régi verseik és énekjeik" gyűjtésére szólított fel. A korszak felfogása szerint a népdalokból, népmesékből a magyar nemzet arculata ismerhető meg, az a sajátosság, melyet a magyar képvisel az emberiség más népei és nemzetei között. Népinek és nemzetinek a reformkorra jellemző ilyen összefonódását pregnánsan kifejezi *Kölcsey* 1826-ban megfogalmazott figyelmeztetése: „A való nemzeti poesis eredeti szikráját a köznépi dalokban kell keresni." *Kölcsey* kategóriái egyébként — nemzeti hagyomány, nemzeti poézis, népi költészet — tradition nationale, poésie nationale, illetve Volksdichtung formában fölöttébb népszerűek voltak a kor német és francia irodalmában, és a Volksdichtungból származnak és terjednek el *Erdélyi* János, *Kriza* János, *Gyulai* Pál és *Arany* László nagy jelentőségű folklorisztikai munkássága nyomán a népmese, a népdal, a népköltés, a néptánc stb. fogalmak. Századunkban a folklór és a folklorisztika tartalmának kimunkálása terén *Marót* Károly és *Ortutay* Gyula tevékenysége figyelemre méltó. *Marót* visszatér az angol és a német felfogás gyökereihez, s a „közköltészet" és a „szublogikus alkotás" jelenségeit állítja a folklorisztika középpontjába. *Ortutay* viszont a „népismeret" kategóriáját vezeti be, hogy az addigi eléggé

életidegen szaktudomány helyébe egy társadalmi kategóriákkal dolgozó, társadalmi felelősséget vállaló folklórtudomány kerüljön.

A marxista kutatás legvalószínűbbnek látszó vitaálláspontja szerint — melyet *Voigt* Vilmos fejtett ki „A foklór esztétikájához" (1972) című munkájában — az osztálytársadalmak kizsákmányolt osztályainak egész társadalmi tudatát tekintjük folklórnak, s ezzel az egész hagyománnyal, illetve jelenségkörrel foglalkozik a folklorisztika. A folklórnak tehát csak egyetlen szelete a folklór- (népi) művészet, melyet a folklóresztétika tanulmányoz.

A folklórművészetet mindenekelőtt az ősi osztály nélküli társadalmak közművészetétől kell megkülönböztetnünk, melyre az elsődleges vagy ősművészeti *szinkretizmus* a jellemző. Ekkor még elkülöníthetetlen egymástól a későbbi értelemben vett köznapi gondolkodás, tudományos megismerés és művészet, s ami a legfontosabb, nincsenek — a homogén társadalmi alapoknak megfelelően — az őstársadalmi tudat egészén belül osztálykülönbségek sem. Az „együtt teremtés" értelmű görög eredetű szinkretizmusfogalom példájaként az őstársadalmi fokon megrekedt ún. primitív népek ünnepi szokásait szokás emlegetni, amelyeknél a szöveg, zene és tánc (sőt „képzőművészet": maszk, tetoválás stb.), illetve alkotó és előadó személye teljesen összefonódik, a „műveket" a mindenkori alkalom szüli, s az értelmezésben praktikus, mágikus, esztétikai stb. szempontok egyaránt keverednek.

A társadalmi viszonyokban és ennek folytán a társadalmi tudatban lezajló differenciálódás vezet az osztálytársadalmak kialakulásához, amikor is a régebbi, homogénnek tekinthető társadalmi tudatot (s benne a közművészetet) egy differenciáltabb szerkezet váltja fel: önállósul a tudomány, a filozófia, a vallás, a művészet stb. A régi ősművészettel szemben egy hármas (valójában kettős) osztatú rendszer jön létre: kialakul az uralkodó osztályok ún. hivatásos művészete mint uralkodó művészet

(sajátosságait lásd *Művészet*); ennek ellenpólusaként létezik a kizsákmányolt osztályok népi (folklór-) művészete mint alávetett művészet, s a kettő között — mintegy közvetítő láncszemként — létrejön a nem alapvető osztályok (pl. az ókorban a plebejusok, a középkorban a kézművesek stb.) kétarcú művészete, amely részben a hivatásos, részben a folklórművészetekre jellemző vonásokat mutat, egészében azonban inkább a hivatásos művészethez áll közelebb.

E differenciáltabb viszonyokra az ún. másodlagos vagy folklór-szinkretizmus a jellemző. Maga a művészet tartománya s benne a folklórművészet már jórészt függetlenedett a társadalmi tudat többi összetevőjétől, saját szféráján belül azonban csak a hivatásos művészetben történik meg a differenciálódás (műfajok, művészeti ágak, esztétikai kategóriák pregnáns elkülönülése), a folklórművészetben továbbra is összemosódnak a határok, egyetlen folklóralkotás egyszerre több műfajhoz, művészethez is tartozik: pl. a népdalnak nincsen dallam nélküli szövege vagy szöveg nélküli dallama; ugyanakkor a folklór nem tud szabadulni az elsődleges szinkretizmus makacs csökevényeitől sem.

Külön kérdés e háromféle művészettartomány együtt élése, egymásra hatása. Tagadhatatlan, hogy (a primitív társadalmi tudatból a folklórban tovább élő elemek mellett) az osztálytársadalmak uralkodó osztályainak társadalmi tudata, művészete mindig erősen befolyásolja a folklórművészetet. Ez azonban nem jelentheti az ún. „lesüllyedt művelődési javak" (gesunkenes Kulturgut) arisztokratikus elméletének elfogadását, mely szerint a társadalom alsóbb osztályai semmit sem produkálnak, termékeik kizárólag az uralkodó osztályoktól átvett s közben leegyszerűsített, elértéktelenített utánzatok. Hogy a társadalmi fejlődés bizonyos fokán a kizsákmányolt osztályok saját folklórművészete szükségszerűen létrejön, azt nem is elsősor-

ban az egyes motívumok vándorlása, továterjedése (migráció) bizonyítja, hanem az egymástól legtávolabbi helyeken is tapasztalható genetikus-tipológiai egyezések. A folklór és nem-folklór művészet közötti kölcsönhatást, cserefolyamatokat hívebben kifejezi egyrészt a *folklorizálódás*, másrészt a *folklorizmus* fogalma.

*Folklorizmus*nak nevezzük azt a jelenséget, amikor a hivatásos művészetek a folklórművészetek egyes jellegzetességeit utánozzák, azok esztétikai sajátosságaiból merítenek. Ez a folyamat — némileg leegyszerűsítve — kétágú lehet: a XIX. századi népiesség esztétikájában pl. a nemzeti művészet megújítását, demokratizálását várták a népművészet egyes vonásainak átvételétől, utánzásától; ezzel szemben a XX. századi neofolklorizmus (illetve neoprimitivizmus) elsősorban az egzotikum iránti vonzalomból veszi át a folklór elemeit demokratikus-progresszív tartalomkeresés nélkül. Századunkban ugyanakkor a neofolklorizmus olykor a hagyományos folklorizmus pátoszával lép fel, s nagy művészek (Bartók, Kodály, Gorkij, F. García Lorca, Móricz stb.) progresszív művészetének megtermékenyítője.

A *folklorizálódás* ezzel ellentétes folyamat. Ennek során a hivatásos alkotótevékenység szellemi termékei jutnak el a folklórba, s ott megváltozott körülmények között tovább élnek és hatnak. Ennek iskolapéldája, hogy Goethe, Petőfi, Puskin versei megszületésük után hamarosan a nép ajkára kerültek, szinte népdalokká váltak. A folklorizálódás azonban ennél átfogóbb folyamat, mert amíg a folklorizmus inkább csak esztétikai, művészeti jelenség, addig a folklorizálódás az elnyomott néptömegek egész tudatára kiterjed, s egészében véve dominál a folklorizmussal szemben.

Melyek ezek után a folklórművészetek (népköltészet, népzene, néptánc, népi díszítő- és ábrázolóművészet stb.) legáltalánosabb jellemzői?

1. Láttuk, hogy a folklór alávetett művészet, a

kizsákmányolt osztályok (elsősorban a jobbágyság-parasztság) művészete, tehát nem fejlődhet szabadon. Ez azonban nemcsak negatívum, mert ennek folytán általában közelebb állhat bizonyos demokratizmushoz, spontán forradalmisághoz, szüntelen népközelben lehet.

2. Ennek ára azonban lassú és sokszor megrekedő esztétikai fejlődése: valójában tehát nemcsak társadalmilag, hanem esztétikailag is korlátozott. Szoros kapcsolata a mindennapi gyakorlattal legtöbbször alkalmazott jellegűvé teszi. Ezért az egyes esztétikai-művészeti kategóriák a folklórban elmosódottak, a folklóralkotások műfajilag többé-kevésbé alaktalanok.

3. Hangsúlyozandó, hogy a folklór nem a legrégibb művészet, hanem az ősművészethez viszonyítva már „folytatás", tehát nem a művészet kezdete, nem „spontán", „természetes" művészet (Naturpoesie, Naturkunst), hanem már viszonylag magas fokú társadalmi fejlődés, társadalmi tagozódás terméke és kifejezője.

4. A hagyományos folklorisztika is szüntelenül leszögezte, hogy a folklórművészet közösségi művészet, mivel nemcsak az alkotók, hanem a befogadók is — a társadalmi környezet is — aktívan részt vesznek a folklórműalkotások létrehozásában. Ezt azonban nem szabad a „nép költ" (das Volk dichtet) romantikus felfogás mintájára elképzelnünk és értelmeznünk. A folklórművész tehetsége folytán általában kiválik a közönség, a folklór műélvezői közül, ám konkrét munkáján kívül művészi tevékenysége rendszerint csak másodlagos, s ezért inkább nem hivatásos specialistaként, mint hivatásos művészként határozható meg.

5. A folklórművészet hagyományozás (tradálás) útján terjed és létezik. Ez gyakran gazdagodással, gyakran azonban széttöredezéssel, megsemmisüléssel jár. A hagyományozódó művészet nem élhet közönsége nélkül. A folklóralkotó csak a ha-

gyományozás számára termelhet, különben egész munkássága semmisül meg (vagy kerül ki a folklór keretei közül). Ugyanakkor — s ez a folklór újabb korlátja — a hagyományozás a folklórt hordozó rétegek életmódjának stagnálására épül, ami a legtöbbször konzervatív jellegű.

Sok mindent megtudunk a folklór közvetlenebbül esztétikai sajátosságaiból, ha a hivatásos művészettel vetjük egybe.

a) A folklórban — láttuk — az egyén szerepe kisebb, a közösségé nagyobb. Paradox sajátosság, hogy a közösség ugyanakkor mind segítségével, mind akadályaival nehezíti egy teljesebb esztétikai értékű folklórművészet kialakulását.

b) A hivatásos művészet alkotásaival szemben a folklórt a *változat*okban élés jellemzi: változatként jön létre, változatokban létezik és hagyományozódik.

c) Az egyedi folklóralkotás, a változat determináltabb az átfogó kategóriák (műfajok, műfajcsoportok, művészetek) által, mint az egyedi hivatásos műalkotás. A folklórban a változat pontosabban, egyszersmind azonban közvetlenebbül és nyersebben képviseli az alműfajt, műfajt és az illető művészeti ágat, mint a hivatásos művészet egyedi alkotása.

d) A folklórban a megismerő-ábrázoló funkció szerepe nagyobb, mint a kifejező-újjáteremtő funkcióé, mivel az előbbi alapja a valóságtartalom, az élménytartalom, az utóbbi viszont tudatosabb művészeti-világnézeti megfontolást igényel.

Viták tárgya egyrészt a folklórművészet haladó jellege, másrészt jövője. Az egész folklórkomplexumot történetileg kell megközelítenünk és kezelnünk, hogy ezekre a kérdésekre megnyugtatólag válaszolhassunk. Semmiképpen nem tekinthetjük a folklórt örök kategóriának, s ha kialakulása az osztálytársadalmak létrejöttével függ össze, kézenfekvő feltételezés, hogy az osztálytársadalmak megszűntével történelmi távlatban a folklórnak is

meg kell szűnnie (az, ami a helyére lép — a tömegkultúra —, már nem folklór). Éppen a történelmi vizsgálódás mutatta meg a folklór többszörös — társadalmi és esztétikai — korlátozottságait, megismételhetetlen jellegzetességeit. Egyszerű volna azt mondanunk, hogy mivel a kizsákmányolt osztályok társadalmi tudatának kifejezője, egyértelműen és egyöntetűen haladó jellegű. Látnunk kell azonban ennek a — zömmel parasztí — társadalmi tudatnak hamis tudati elemekkel, babonával, konzervatív vonásokkal való terheltségét. A folklórtudaton belül legtöbbször valóban a művészi tudatnak sikerül leginkább leküzdenie a visszahúzó elemeket, mert általában a társadalmi élet tényeinek számbavételéből indul ki, s e tekintetben a helyzetfelismerés önmagában előremutató, spontánul forradalmasító lehet, mindazonáltal művészeti módszere — éppen a folklóresztétikum fejletlensége folytán — jobbára nem realista: mind a közvetlen társadalom-, mind a közvetlen emberábrázolás hiányzik belőle, s ezért megoldásai szükségképpen illuzórikusak. A folklór tehát nem mintája, hanem — demokratizmusa, népközelsége, egyes esztétikai-művészeti kezdeményei folytán — csak egyik értékes forrása lehet a jövő művészetének.

FOTÓMŰVÉSZET

A fotóművészet, más néven *fényképművészet* a legfiatalabb művészeti ágak egyike. A többi művészettel való egyenrangúságát a társadalmi köztudat mindmáig nem ismeri el teljes mértékben, s az esztétikai irodalom számos képviselője is sok fenntartást hangoztat vele szemben. Elterjedt nézetnek ad hangot *Szigeti* József, amikor azt írja, hogy „a fényképezés olyan módon vált igazán művészi fényképezéssé, hogy képes volt bizonyos, a festészetben meglevő nézőpontokat érvényesíteni: tehát a helyzetek, emberek, tájak lényeges vonásait kiemelni, ami a megvilágítás, fény, árnyék és más eszközök segítségével is lehetséges. Ám a szabad tárgyiasság festői vagy szobrászi szintjét nem éri el, és nem is érheti el", „a lényegkiemelés összehasonlíthatatlanul alacsonyabb foka" miatt ábrázolásai „földhözragadtak" még akkor is, ha e földhözragadtságnak pozitívuma, hogy „a fényképezőgép lencséje fürgébb eszköz az élet pillanatnyi, keletkezésükkel el is múló konstellációinak megragadásához, mint a ceruza", és ez „nagyobb közvetlenséget és életközelséget jelent".

A fotóesztétika képviselői ezzel szemben arra mutatnak rá, hogy e művészeti ág nem is akar versenyre kelni „a szabad tárgyiasság" tekintetében a szobrászattal és festészettel, hiszen sajátos művészi lehetőségét éppen az az egyedülálló dokumentáris hitelesség, objektivitás, a legapróbb részletek pontos rögzítésének lehetősége jelenti, ami a „szabad tárgyiasságot" kizárja, s amiben se a szobrászat, se a festészet nem versenyezhet vele.

Aligha lehet kétséges, hogy a valóságban nem kis számban léteznek olyan jelenségek, amelyek minden lényegesebb változtatás nélkül felvillantják a társadalmi totalitást meghatározó lényegi törvényszerűségeket, s ezek — az úgynevezett *fotogén jelenségek* — rögzítése esetén a legmagasabb rendű, ha úgy tetszik, „legszárnyalóbb" művésziség jegyeit hordozhatják. Ha ezt az elvi lehetőséget a fotóművészet gyakorlatilag is realizálja, a vele szemben hangoztatott előítéletek bizonyára éppúgy elnémulnak, ahogyan az egyívású rokon művészet, a filmművészet is kivívta egyenrangúságát.

GICCS

A giccs az álművészet legsilányabb fajtája. Tartalmára — *Lukács* György megállapítását idézve — az a jellemző, hogy befogadója a mű hatására „hazug, illúziókon nyugvó elképzelést táplál az ember társadalmi valósággal kapcsolatos viszonyáról, osztálya helyzetéről, az ezen belül neki kijutó életpályáról, és ennek következtében saját személyisége jellegéről és hozzáillő sorsáról is". Formájában a giccs általában primitív dekorativitásra, tetszetősségre törekszik, a szórakoztató művészet sablonjait alkalmazza, nemegyszer epigon jelleggel. Noha e fokozott tetszetősségigény, a szórakoztató jelleg az időbeli művészetekben jelentkező giccset a szórakoztató művészet körébe utalja, a két fogalom semmiképpen sem azonosítható részben azért, mert a giccs a szórakoztato művészetnek csak legsilányabb válfaja (bővebben lásd *Szórakoztató művészet)*, részben pedig azért, mert nemcsak ebben, hanem a térbeli művészetekben is burjánzik. A görög templomoknak vagy középkori váraknak álcázott bíróságok és postahivatalok, a klasszicista palotáknak dekorált bérkaszárnyák, a mézeskalács házikóvá formált családi házak éppúgy giccsesek, mint az édeskés bájt bárgyú humorral elegyítő naturalisztikus festmények, szobrocskák, iparművészeti tárgyak kertitörpe-világának tárgyai A giccs tehát nemcsak a vezérigazgatóhoz férjhez menő gépírókisasszonyok megható irodalmi és filmbeli történeteit, a sóhajtozó szerelem szirupos slágereit foglalja magában.

Történelmi keletkezésének időpontja vitatott.

Vannak, akik azt vallják, hogy szülője a kapitalizmus, és a korábbi időszakokban egyáltalán nem létezett. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy tömegessé valóban a kapitalizmusban vált a giccs, amikor a patriarchális falusi viszonyok felbomlása elsorvasztotta a folklórt, az alacsonyabb néposztályok viszont nem juthattak a magas művészet közelébe, s az így támadt űrt töltötte ki a giccs áradata, amelynek szórakoztatóan hazug illúzióvilága egyaránt megfelelt a műveletlen ember igényének és a kapitalizmus osztályérdekének. Eléggé meggyőző elemzések tárják elénk másfelől azt is, hogy a kapitalizmus előtti időszakokban sem hiányzott a giccs, csak éppen jelentkezése kevésbé volt nagyszámú. A számszerűség kérdésébe itt belejátszhat az is, hogy a régebbi korokból egyszerűen kevesebb giccs maradt ránk, minthogy zöme elkallódott, továbbá az is, hogy a régiség optikai csalódásának áldozataiul esve a hajdankor giccseit muzeális kincsként tiszteljük. Hogy a kapitalizmus előtti társadalmakban virágzó folklór megakadályozta volna a giccs keletkezését, nem hagyva neki teret, ez az érv igen kevéssé meggyőző, hiszen semmiféle elvi megfontolás nem zárhatja ki, hogy a folklórművészet termékei maguk is giccsesek ne legyenek, amennyiben a fenti meghatározások illenek reájuk. Akárhogyan is vitatott a giccs keletkezésének kérdése, abban a szakirodalom képviselői valamennyien egyetértenek, hogy a kapitalista társadalmi viszonyok megszüntetése nem eredményezte — sajnos — automatikusan a giccs megszűnését is. Ennek, mint *Hermann* István rámutat, csak részben oka a kapitalista múlt öröksége, a szocialista társadalom eddig még megoldatlan problémái úgyszintén részesei a jelenségnek. *Hermann* István elemzése arra is utal, hogy: „a gyors társadalmi fejlődésnek, a gyors társadalmi átalakulásnak is van »rossz-szükségletet« teremtő ereje. (...) Mikor a faluból a városba özönlő tömegek az ún. urbanizálódás vagy iparosítási

zálódás folyamán meg akarják érteni a várost, a nagyvárost, és valamilyen formában otthonosan akarnak mozogni benne, szükségképpen fordulnak a nagyvárosok romantizált, sőt giccsesített anekdota-, illetve slágerkincséhez." A giccs azért él tovább a mi társadalmunkban is, mert tömegigény mutatkozik iránta. Ebből következően — amint *Hermann* István helyesen hangsúlyozza — a giccs adminisztratív eszközökkel, tiltással, elkobzással nem szüntethető meg — az ilyen eszközök a giccsnek csak e kifejezetten reakciós, emberellenes, közizlést sértő válfajaival szemben célszerűek —, a „szocialista giccs" esetében harcunk „nem elsősorban a giccses alkotások, hanem a giccs társadalmi feltételei ellen kell hogy irányuljon". Ez a harc — írja továbbá *Hermann* István — „komoly feladata a pedagógiának is. Hozzátartozik ehhez a különböző ideálképzések oly szokásos módszerének háttérbe szorítása, illetve átértékelése s az is, hogy a művészi alkotásokat analizáló pedagógia ne valamiféle irodalomtörténeti vagy stilisztikai szétrancsírozást végezzen (...), hanem valóságos esztétikai elemzést, tehát az összefüggések és az egész totalitás felderítését nyújtsa."

IPARI FORMATERVEZÉS

Az ipari formatervezés — elterjedt idegen megjelöléssel: *design* — a modern kor esztétikai kultúrájának fokozódó kiterjedését jelző, sajátos, uj esztétikai tevékenység: a gyáriparban tömegméretekben előállított, alapvetően gyakorlati célkitűzéseket szolgáló tárgyak esztétikus külalakjának kialakítása.

A modern ember már nem elégszik meg azzal, hogy a lakásában levő használati tárgyak (pl. villanykapcsolók, kilincsek, evőeszközök), az utcán látott vagy használt közlekedési eszközök (autók, villamosok, repülők, vonatok) vagy a munkájához szükséges tárgyak (gépek, szerszámok, irodai felszerelések) pusztán célszerűek, használhatók legyenek, hanem elvárja azt is, hogy e tárgyak tetszetős, esztétikus külalakkal is rendelkezzenek. Pontosabban: a korszerű munkalélektani kutatások rávilágítanak arra, hogy a használhatóság, a célszerűség fogalmába voltaképpen beletartozik az esztétikus forma is, hiszen ez számottevően növeli a tárggyal tevékenykedő ember munkakedvét, s így munkájának eredményességét is. „A gépek kezelőjétől megkövetelt egyre nagyobb intenzitású munka teszi szükségessé — írja *Aradi* Nóra —, hogy mind a gép, mind a munkahelyi környezet lélektanilag elősegítse a végzendő munkát. A régi gépeket nemcsak mi látjuk csúnyáknak: annak látta azokat egykori használójuk is. A termelési eszközök, munkaeszközök külső megjelenésének, esztétikus voltának állandó javítása, ha nem is döntő, de nem lebecsülendő faktora a munkaerő újratermelésének."

E célkitűzések érdekében ma már minden fejlettebb országban főiskolai szintű képzésben részesítik az ipari formatervezőket. Feladatuk igen bonyolult: a tárgy külalakját úgy kell megtervezniük, hogy az egyaránt megfeleljen a technikai feltételeknek, működési elveknek, anyagi adottságoknak, piaci igényeknek és az esztétikai szempontoknak. A terv végső kialakítása ennek megfelelően igen gyakran nem is egyetlen ember, hanem valóságos alkotógárda munkájának eredménye.

Mint a legtöbb új jelenség, így az ipari formatervezés esetében is számos vitatott kérdés tolul elénk, ha a rá vonatkozó esztétikai szakirodalmat áttekintjük. Vitatott mindjárt az is, hol húzhatók meg az autonóm művészetek (úgymint festészet, szobrászat), valamint az iparművészet és az ipari formatervezés közötti határok. A polgári szakirodalom egy része egyenesen azt állítja, hogy e határok nem léteznek. Igaz, a modern absztrakt képzőművészet alkotásai és a formatervezett ipari tárgyak külalakja sokszor valóban nagyon hasonlít egymásra. Nemegyszer találkozunk azonban a marxista igényű szakirodalomban is olyan véleményekkel, amelyek az ipari formákban világnézeti mozzanatok, osztályszempontok érvényesülését feltételezik.

Ami az absztrakt képzőművészet és az ipari formatervezés párhuzamait illeti, ezekre könnyű választ adni: az ilyen avantgardista kísérletek általában kicsúsznak az autonóm művészetek szférájából, lemondanak a művészeti társadalomtükrözés funkciójáról, s így nem bizonyíthatják az autonóm művészeti és az ipari formatervezési szféra lényegi azonosságát. Meddőknek bizonyultak azonban az ellenkező véglet érvei is, amelyek használati tárgyaink formájában is osztályjellegű mozzanatokat kerestek: „az ipari forma az a terület — írja *Aradi* Nóra —, ahol a legtisztábban, a »legsterilebben« érvényesülnek korunk művészetének

immanens vonásai, és teljesen háttérbe szorul a valóságtükröző funkció. Az itt kialakult és kialakuló harmóniák, formarendek, arányproblémák jelen lehetnek és jelen is vannak minden más műfajban és technikában mint eszközök, nyelvezeti elemek. De az ipari formában mindezek önmagukban, »nyersen« érvényesülnek, minthogy a formatervezést a történeti korszak legelterjedtebb, társadalmi rendszertől, világnézettől már alig-alig függő, gyakorlati igényei határozzák meg."

Az iparművészet és az ipari formatervezés közötti határvonalak kijelölésekor az hangsúlyozandó, hogy — ellentétben a régebbi felfogásokkal — itt semmiképpen nem jelentheti a megkülönböztetés kritériumát az, hogy az adott tárgy sorozatgyártásban vagy egyedi darabként készült-e. A darabszám növelheti vagy csökkentheti a tárgy piaci értékét, amennyiben a ritkaság általában megemeli a tárgy árát, nem érinti viszont ennek esztétikai minőségeit. Jogosultabbnak látszik tehát itt abból kiindulni, hogy az adott tárgy elsődlegesen közvetlen gyakorlati funkciók betöltésére hivatott-e, s értékstruktúrájában így a praktikus értékeknek alárendelten érvényesül-e az esztétikai érték, vagy megfordítva: az esztétikai értékeknek rendelődnek-e alá a praktikusok. Az előbbi esetben beszélhetünk formatervezett ipari tárgyról (pl. valamilyen folyadék tárolására rendelt edényről), az utóbbi esetben pedig iparművészeti alkotásról (pl. díszvázáról, amelybe lehet vizet tölteni, virágot tenni, de kialakítását nem elsődlegesen ezek a szempontok, hanem az esztétikaiak határozzák meg). Az esztétikai értékek alárendeltsége viszont semmiképpen nem jelenti azt, hogy így az ipari formatervezés általában is alárendelt jelentőségű tevékenység, sőt — a fentiekben kifejtett értelmében — társadalmi szerepe kiemelkedően fontosnak mondható.

IPARMŰVÉSZET

A közfelfogás, de a művészeti-művészettörténeti szakirodalom nagyobb része is, a legkülönfélébb jelenségek együttesét nevezi iparművészetnek. Ide szokás sorolni mindenekelőtt az összes művészien megformált használati tárgyat, továbbá mindazokat a művészi tárgyakat, amelyek ipari eljárással, sokszorosítottan készülnek, végezetül pedig mindazokat a szobrokat és képeket, amelyek nem a hagyományos képzőművészeti anyagokból készültek, hanem pl. agyagból, üvegből, csontból, textilből vagy bőrből stb.

A fenti fogalomhasználat már abban a tekintetben is rendkívül bizonytalan, hogy voltaképpen mit értsünk művészien megformált használati tárgyon. Az teljesen nyilvánvaló, hogy a művésziség fogalma ebben az esetben semmiképpen nem fedi az ún. autonóm művészetek (szépirodalom, zene, képzőművészet) művésziségének kritériumait, hiszen egy használati tárgy, pl. bútor, evőeszköz, edény stb. sosem tükrözheti kora társadalmi viszonyait olyan értelemben, ahogyan ezt egy regény, zenemű, festmény vagy szobor teszi, ha pedig megkísérli (pl. a nyakkendőre, ruhára festményjellegű ábrázolást tesznek, és az evőeszközt szoborszerűen képezik ki), ez általában kudarchoz vezet, vagy a művészeti fejlődés vonalából kieső divatot hoz létre csupán. A szóhasználat tüzetesebb vizsgálata arra mutat, hogy a művésziség ebben az esetben voltaképpen nem is jelent egyebet, csupán a használati tárgy díszesebb, igényesebb, szebb megformálását, és azt, hogy e tárgy egyedi, illetve kis példányszámban készített.

Az ellentmondás szembetűnő, ha figyelembe vesszük, hogy az ugyancsak iparművészetinek nevezett tárgyak következő kategóriájában éppenséggel ennek az ellenkezője, az ipari sokszorosítás a kritérium. Amíg tehát a bútor csak akkor iparművészeti, ha egyedi darab, a szobor viszont azáltal válik ilyenné, ha nem egyedi.

Ugyanilyen problematikus végezetül a harmadik csoport meghatározása is, hiszen a képzőművészet hagyományos anyagainak meghatározásához voltaképpen a művészetek európai fejlődésének egy viszonylag rövid szakaszában érvényesülő hagyományát veszi alapul: a görögök, mint köztudott, nagyméretű szobrokat is készítettek elefántcsontból, s a modern képzőművészet a legkülönfélébb anyagokat felhasználhatja, nem szólva az Európán kívüli kultúrkörök eltérő hagyományairól.

Ha megkíséreljük összefoglalni azokat a gondolatokat, amelyekkel a modern esztétika, különösen pedig a marxista elmélet a fenti ellentmondásokat fel akarja oldani, mindenekelőtt abból kell kiindulnunk, hogy a felhasznált anyag milyensége semmiképpen nem lehet kritériuma az iparművészetnek: az anyagszerűség ugyan fontos esztétikai szempont, de az anyag önmagában azért nem döntheti el, hogy egy szobor, egy kép képzőművészeti vagy iparművészeti alkotás-e. Ha egy adott tárgy eleget tesz azoknak a kritériumoknak, amelyek az autonóm művészeti tükrözésre jellemzők, úgy mindenképpen képzőművészeti műnek tekintendő, akár kőből vagy csontból faragták, s akár festékkel mintázták vagy fonalból szőtték. Ugyanígy nem lehet meghatározó az iparművészet esetében az, hogy tárgyai milyen példányszámban készültek: ez a szempont ugyanis bármilyen fontos a műkereskedelemben, a forgalmi érték megállapításakor, esztétikai kritériumként nem érvényesíthető, hiszen egy tárgy esztéta-

tikai minőségein mit sem változtat, hogy egyetlen van belőle vagy egymillió.

Ha figyelembe vesszük továbbá, hogy azokat az esztétikailag formált tárgyakat, amelyek egyfelől nem tartoznak az autonóm művészeti ágak körébe, másfelől viszont közvetlen gyakorlati funkcióik nincsenek, a díszítőművészet fogalomkörébe szokás sorolni (bővebben lásd *Díszítőművészet*), úgy arra a meghatározásra juthatunk, hogy az iparművészet az esztétikailag formált használati tárgyak gyűjtőfogalma.

Ez ellen szól viszont, hogy ilyen módon közös nevezőre jutna az elsősorban gyakorlati célokat szolgáló s esztétikai szempontokat megformálásában csak e gyakorlati céloknak alárendelten érvényesítő mozdony, autó, szerszámgép stb. azokkal a vázákkal, hamutartókkal, kerámiatálakkal stb., amelyek elsősorban lakásdíszítő, esztétikai funkciókat töltenek be, s gyakorlati célokat (virágok elhelyezését, gyümölcsök feltálalását stb.) csak mellékesen, az esztétikai szempontoknak alárendelt mértékben érvényesítenek.

Ezért jogosult az a fogalomhasználat, amely az előbbi esetekben ipari formatervezésről beszél, s az iparművészet fogalmát azokra a tárgyakra szűkíti le, amelyeknek értékstruktúrájában szerepet játszanak ugyan gyakorlati értékek (a váza nem váza, ha semmiféle virágot nem lehet beletenni, aminthogy a hamutartó sem az, ha nem lehet ráverni a hamut), de ezek az esztétikai értékeknek alárendeltek. (A váza, hamutartó formáját elsődlegesen az határozza meg, hogy szép legyen, hogy hány virágot, mennyi hamut tarthatunk benne, ez mellékes.)

IRODALOM

Az irodalom határvonalainak kijelölése sokkal bonyolultabb probléma, mintsem az első pillantásra tűnik. A szó maga azt az értelmet sugallná, hogy legtágabb értelemben ide tartoznék minden írásban rögzített szöveg; fogalomhasználatunk azonban nagymértékben eltér ettől az egyszerű megoldástól, s nem is ok nélkül. „Irodalom" fogalmunk egyrészt szűkebb az írásbeliség fogalmánál, minthogy a nem közérdekű írásos szövegeket nem foglalja magában: a magánélettel vagy a hivatali ügyintézéssel kapcsolatos levelek, naplók, akták és egyéb feljegyzések esetében nem beszélünk irodalomról. (Tovább bonyolítja viszont a helyzetet, hogy az eredetileg nem közérdekű céllal készült írások az idő múlásával közérdekűvé válhatnak, ahogyan pl. híresse vált emberek magániratai vagy a régebbi korokból fennmaradt hivatalos írások dokumentumértékük miatt publikálásra kerülhetnek, a történetírás fontos adalékaivá válhatnak, s így az irodalom részét alkothatják.)

Másfelől e fogalom tágabb is az írásban rögzített vagy közzétett közérdekű szövegek körénél. Az ősi kultúrák és a folklór eredetileg szájhagyományban élő szövegei régóta az irodalom részének számítanak, s az újabb idők technikai vívmányaként elterjedt filmbeli, rádióbeli és tévébeli publikáció szövegeinek alkotóit is íróknak nevezzük.

A fentiek figyelembevételével tehát az irodalom fogalmát e tágabb értelemben úgy határozhatnánk meg, hogy ez a társadalmi tudatformák (ideológia, filozófia, vallás, tudomány, művészet,

erkölcs, politika, jog stb.) eredményeit maradandóan rögzítő szövegek gyűjtőfogalma, tekintet nélkül arra, hogy e rögzítés írásban vagy más eszközökkel (hanglemez, hangosfilm, magnetofon stb.) történik-e; a szájhagyományban fennmaradt szövegek azonban mindenképpen átmeneti formáknak tekintendők, minthogy rögzítési módjuk nem tesz lehetővé nagyobb fokú stabilitást: e szövegek voltaképpen csak változatként léteznek (bővebben lásd *Folklór*).

Noha e tágabb értelemben az irodalom fogalma a művészi szövegek (az ún. szépirodalom szövegei) mellett túlnyomó részben elsőrendűen nem esztétikai célzatú szövegeket foglal magában, ez nem jelenti azt, hogy e szövegek esztétikai szempontból közömbösek lennének. Ha az irodalom fejlődésének tényei felől közelítjük meg ezt a kérdést, meg kell állapítanunk, hogy a közérdekű írásos közlések nagy része egészen az újkorig olyannyira összeforrott a szépirodalmi formákkal, hogy a művek beláthatatlan sorában teljes egységet alkot: a régebbi szerzők alkotásainak nagy része tudományos, vallási vagy politikai mondanivalóját verses formában, költői képekkel, novellisztikus elemekkel átszőve tárja elénk, s e művek így egyszerre és egyforma mértékben tartoznak az illető szakirodalom és a szépirodalom hagyományai közé. Az sem kétséges, hogy az esztétikum nem művészi és művészi szférája (lásd *Esztétikum*) között napjainkban is az irodalom területén a legszorosabb az összefonódás: az átmeneti formákat itt olyan, ma is gazdag termésű műfajok képviselik, amilyen az *esszé*, *emlékirat*, *útleírás*, *regényes életrajz* stb.

S ha a fejlődéssel együtt járó differenciálódás során a tudományos és világnézeti irodalom műfajainak többsége napjainkra már fokozatosan el is hagyta a szépirodalmi-költői formák alkalmazását, a művészeten kívüli esztétikum jellegzetességei többé-kevésbé (a *szónoklat* és a *publicisztika* műfajai-

ban pedig szinte kötelezően) ma is áthatják ezeket. A szépirodalom külső formai elemeihez tartozó *stilisztikai* és *retorikai* szabályok érvényesítése, a szöveg nyelvi helyessége, választékossága, világossága, kompozíciójának áttekinthetősége, tartalomkifejező jellege, adott esetekben pedig a mondanivalót magyarázó példák szemléletessége, érzékletessége megannyi esztétikai követelményt támaszt a nem szépirodalmi szövegek szerzőivel szemben is, hiszen e normák jó része még a nem nyilvánosság elé szánt szövegek megfogalmazásában, sőt a köznapi beszédben is érvényesül. Ezek az esztétikai szempontok pedig itt sem valamiféle merőben öncélú széplelkűség kifejezői. A stílus rútsága visszatetszést szül, a legfontosabb, legértékesebb tartalom igazságai is hitelüket vesztik a forma gyarlósága miatt, a mondanivaló és a kifejezésmód ellentmondása olykor kifejezetten komikus kontrasztot is eredményezhet, s a bonyolult, idegen szavakkal és szakmai zsargonkifejezésekkel megtűzdelt szöveg alkalmatlan arra, hogy a szélesebb társadalmi rétegek is megértsék. Ez pedig ahhoz az ellentmondáshoz vezet, hogy a társadalmi tudatforma képviseletében fellépő mű megszünteti önmagát: nem képes hatni a társadalmi tudatra. A szocialista kultúrpolitikának így fontos célkitűzése többek között az is, hogy a tudományos és világnézeti irodalom elzárkózó, érthetetlen stílushagyományai ellen harcoljon.

Szűkebb értelemben az autonóm művészeti esztétikum (lásd *Művészet*) jellegzetességeivel rendelkező nyelvi alkotásokat soroljuk az irodalom — némiképp pontosabb elnevezéssel a *szépirodalom* — körébe. E művészeti ág alapvető sajátossága tehát az, hogy műveit a nyelv segítségével rögzíti, s ez a sajátosság több szempontból is egészen különleges helyzetet teremt számára. A többi művészeti ág rögzítőanyagai — mint a kő, a fém, a fa, festék, fénykép, mozgófénykép, a táncmozgást

végző emberi test, de még a zenei hang is — mind rendelkeznek azzal a képességgel, hogy formáik — bár mindig egy sajátos elvontsággal, *Lukács* György kifejezését idézve: *egynemű közeg*ként — a közvetlen vagy közvetett hasonlóság alapján idézzék fel a valóság érzéki jelenségeit. Ezzel szemben az irodalom rögzítőanyaga, a nyelv jelrendszere — néhány hangutánzó szótól és a szövegritmus igen elvont tükrözőképességétől most eltekintve — se közvetlenül, se közvetetten nem utánozza a valóság érzéki jelenségeit, e jelrendszer működésének alapja a közmegegyezés. A beszélt nyelv hangjai, az írott szöveg betűcsoportjai érzékelhetők ugyan, de az így nyert érzéki benyomások semmiben sem hasonlítanak azokra a valóságjelenségekre, amelyekre a szöveg utal: pl. az *l* és *ó* hang vagy betű önmagában nem hasonlít sem a lóra, sem a ló valamilyen érzéki megnyilvánulására (pl. nyerítésére, dobogására). Ilyenformán könnyű belátni, hogy a szépirodalmi művek rögzítőanyaga, a nyelv még a zene anyagánál is elvontabb. Igaz, hogy miközben a beszéd vagy írás szavait megértjük, tudatunkban ezek a jelek felidézik a szavakkal jelölt valóságjelenségek érzéki képeit, s ilyenformán, mint minden művészi élmény, a szépirodalmi is érzéki, ezek a képek azonban fantáziánk segítségével, az úgynevezett „belső érzékelés" útján keletkeznek, s ez a szépirodalmat a *belső szemlélethez szóló művészetek* sorában is e művészetcsoport legtipikusabb képviselőjévé teszi. Minthogy az író a művében ábrázolt jelenségeket sosem írhatja le olyan részletességgel, konkrétsággal, ahogyan pl. a festő vagy a szobrász ábrázolja, az irodalmi ábrázolásban a *Lukács* György által *meghatározatlan tárgyiasság*nak nevezett törvényszerűség ebben a vonatkozásban igen erőteljesen érvényesül, azaz a befogadói fantázia számára viszonylag igen széles mozgásteret biztosít a mű, amelyen belül egyé-

nien „kitölthéti" a műben szereplő jelenségek említés nélkül hagyott tulajdonságait. (Hangsúlyozandó viszont, hogy mindez nem igazolja a strukturalista esztétáknak azt a feltételezését, miszerint az irodalmi mű annyiféle, ahányszor elolvassák: az alkotó a mű szempontjából lényeges vonásokat mindig pontosan rögzíti, s a „kitöltetlen helyek" lényegtelenek. Így tehát nyugodtan számolhatunk a művet helyesen értelmező befogadók élményének lényegi azonosságával.)

Ha ilyenformán a nyelvi rögzítőanyag különleges problémákat is felvet a szépirodalmi alkotásban (így a naturalisztikus túlrészletezés és a színtelen-szagtalan fogalmiság végleteinek veszélyét), ugyanez az anyag különleges előnyöket is biztosít a szépirodalmi ábrázolás számára. Amíg ugyanis a képzőművészetek világa alapvetően a láthatóság, a zenéé a hallhatóság szférájára korlátozódik, s az előbbinek idő-, az utóbbinak pedig térábrázolási lehetőségei igen korlátozottak, a szépirodalom a látható és hallható jelenségeket egyaránt olyan korlátlanul tudja felidézni belső szemléletünkben, amilyen korlátlan lehetőségei e tekintetben csak a hangosfilmnek vannak. A belső szemléleti jelleg azonban még a filmnél is tágabb körű ábrázolási lehetőségeket nyújt az írónak: a nyelv nemcsak idő- és térbeli, hanem mindenféle, tehát tapintási, hő- és szag- stb. érzetek felidézését is lehetővé teszi — amire egyetlen más művészeti ágban sincsen lehetőség —, s az irodalom így a valóság mindenoldalú teljességét felölelő tükrözési képességekkel rendelkezhet. (Hangsúlyozandó viszont, hogy mindez nem szolgáltathat érvet a művészeti ágak rangsorára vonatkozó régi viták olyan értelmű eldöntéséhez, hogy az irodalom a „legjobb" művészet: az irodalmi élmény belső szemléletre korlátozott jellege a többi művészet „előnyére" utal. s e hajdani viták — mint ezt a marxista elmélet egyértel-

műen leszögezi — mindenképpen értelmetlenek, a művészeti ágak között nincsen eleve adott értékkülönbség.)

Noha szókészletét és nyelvtani szabályait tekintve a szépirodalom nyelve és a köznyelv, a szakmai nyelv között különbség nincsen, a művészi nyelvhasználat számos, meróben megkülönböztető sajátossággal is rendelkezik. Ilyen mindjárt a nyelv hangtani formája. Míg a köznapi beszédben és a nem szépirodalmi szövegek esetében a hangtani forma — a jó hangzás elemi szabályainak figyelembevételén túlmenően — mellékes szempont, a művészi, a szépirodalmi nyelvben fontos szerepet tölt be. Az irodalomesztéták nagy többségének véleménye szerint a művészi *próza* is ritmikus, a *vers* esetében viszont teljesen nyilvánvaló az, hogy a szöveg zenéje a fogalmi jelentést jelentősen gazdagítja, elmélyíti, egy új kifejezési síkkal bővíti a tartalomközlést. Minőségileg különbözik a szépirodalmi szövegek (belső szemléletben felidézett) képanyaga is az irodalom egyéb ágainak képeitől. A tudományos vagy világnézeti irodalomban a leírások — ha egyáltalán helyet kapnak — mindig az adott tétel igazolásához szükséges mértékben rögzítik csupán a jelenségek érzéki tulajdonságait, a szépirodalom viszont ezen messze túlmenően, a közvetlen élmény illúzióját keltő mértékben részletezi ezeket, s e leírásokban, képekben a köznapi nyelvhasználattól erősen eltérő, különleges kifejezőerővel rendelkező szókapcsolatokkal is élhet (amilyen a költői metafora, allegória, szimbólum stb.).

A szépirodalom belső tagozódása, műfajainak rendszere igen bonyolult, többdimenziós szerkezetet mutat, s a rendszerezés alapelvei a marxista szakirodalmon belül is vitatottak, noha annyi minden bizonnyal tisztázott, hogy a hagyományos líra-epika-dráma felosztás a legfontosabb műfajteremtő szempontok egyike. A *líra* sajátossága itt

az, hogy ennek elsődleges témája az én világa, a belső, lelki világ, amit R. *Becher* úgy fogalmazott meg, hogy a lírában „a szubjektum a művészi megformálás objektuma". Ennek megfelelően a lírai ázrázolásban döntő jelentőségű az érzelmiség, de korántsem egyeduralkodó módon, hiszen — mint ezt *Lukács* György hangsúlyozta — az érzelmek „messzemenően meghatározzák ugyan azt a légkört, amely a személyiséget körülveszi (...), de az egyéniség köre sokkal kiterjedtebb, mint az érzések és indulatok világa, végső meghatározásai sokkal mélyebbre nyúlnak, mint a puszta érzések és indulatok"; a líra nem a merő önkifejezés eszköze, hanem a valóság lelki reflexióit ábrázoló, s így szükségszerűen valóságtükröző műfaj.

Az *epiká*ban és a *drámá*ban ezzel szemben a külső valóság áll előtérben, az ábrázolás középpontjában, s „az én — mint *Lukács* írja — csak közvetítő szerepet játszik a valóságos és az ábrázolt külvilág között". A líra, az epika és a dráma közötti különbség tehát nem az alkotó szubjektivitása és objektivitása közötti különbségben jelentkezik — a szubjektivitás minden művészi mű lényegi összetevője —, hanem az ábrázolás tárgyában: míg az epikus és a drámaíró művében általában csak tapasztalatainak végső eredményeit írja le, s közvetlen formában többnyire nem ad hangot annak, milyen személyes indulatokat, egyéni véleményeket táplál magában az ábrázolt világ dolgai felől, addig a lírikus éppen ezt jeleníti meg elsősorban: azokat az érzelmeket és egyéni gondolatokat, amelyek a világ dolgaival való találkozása során lelkében keletkeztek (lásd *Alkotás*). Ami az epika és a dráma közötti leglényegesebb különbségek kérdését illeti, ez napjaink szakirodalmában igen eltérő vélemények összeütközési pontja: az eddigi viták eredményei alapján nagy valószínűséggel azoknak a teoretikusoknak lehet igazuk, akik

szerint e különbség abban áll, hogy míg az epika alapvetően monologikus forma (a benne szereplő hősök beszélgetései ezen belül idézeteknek tekintendők), addig a dráma párbeszédekre épül.

Az újabb szakirodalom kutatásai azt mutatják, hogy a líra—epika—dráma felosztás mellett, ezzel egyenértékű műfajteremtő elvek is érvényesülnek a szépirodalomban, mint pl. az, hogy a mű verses vagy prózai formájú-e, rövid-intenzív vagy hosszabb-extenzívebb-e, milyen témakört milyen felfogásban ábrázol stb. E problémák azonban napjainkban még nagymértékben tisztázatlanok, s a részletesebb műfajelméleti tárgyalás egyébként is túlmutat az itt adott esztétikai tárgyalásmód keretein.

KÉPZŐMŰVÉSZET

A képzőművészet három művészeti ág: a festészet, a szobrászat és a grafika gyűjtőfogalma. Az esztétikai szakirodalom egyes képviselői e három mellé helyezik még az építőművészetet és az iparművészetet is, mondván, hogy ezek is tárgyalkotó művészetek, s történeti fejlődésük során szorosan össze is fonódtak az előbbiekkel. Ez az okfejtés azonban nem veszi figyelembe, hogy az építészet és az iparművészet tárgyai közvetlen hasznossági funkciókat is betöltenek, míg a festészet, szobrászat és grafika alkotásai minden ilyen funkciótól mentesek, s ez a tény a művészeti ágak e két csoportja között az értékstruktúra tekintetében döntő különbségeket okoz: a festészet, szobrászat és grafika az *autonóm művészet*re jellemző művészi tükrözés értékeit képviseli, míg az építészet és iparművészet az *alkalmazott művészet* értékrendjéhez igazodik (bővebben lásd *Építőművészet, Iparművészet* és *Művészet*).

A képzőművészet ágazatainak közös sajátosságai az alábbiak. Kifejezőeszközeik a szín, vonal, tömeg, sík, fény, forma. Ezekből az elemi egységekből épül fel a képzőművészeti mű jelrendszere, amely általában minden korban konvenciószerűen rögzített, közmegegyezés által elfogadott, ám e konvenciók a történelmi fejlődéssel együtt fejlődnek, változnak.

Mint e kifejezőeszközök felsorolása mutatja, a képzőművészet jellegzetesen térbeli művészet, befogadása a látás útján történik. Megkülönböztető sajátossága ezen belül, hogy — *Szigeti József* fogalomhasználatával élve — a külső szemlélethez

szól, azaz a mű sajátosságai, ha nem is a maguk teljes mélységében, de viszonylag nagyobb mértékben már a közvetlen látványban is feltárulnak (nem úgy, mint a szintén a szem segítségével befogadott irodalmi mű olvasása esetén, amikor a művészi élmény kizárólag a betűkkel rögzített szavak „megfejtése" után, a belső szemléletben tárul fel). Hangsúlyozandó viszont, hogy a befogadási folyamat a képzőművészeti alkotásoknál is folytatódik: elmélyül a belső érzékelésben, a fantázia működésében, hiszen az esztétikai jelentés csak itt tárul fel a maga teljességében.

További megkülönböztető sajátossága a képzőművészetnek, hogy (szemben a filmművészet nyújtotta látványos élményével) időbeli kifejezési lehetőségei messzemenően korlátozottak: ábrázolásainak a valóság jelenségeit egyetlen pillanatba merevítve kell rögzíteniük. Amint azonban ez *Lessing* nevezetes okfejtése óta az esztétikában közismert, e tény nem jelenti egyben azt is, hogy a képzőművészeti művek egyáltalán nem képesek az időbeliség érzékeltetésére: az időben lejátszódó folyamatoknak azt a pillanatát rögzíthetik (az úgynevezett „termékeny pillanatot"), amelyik egyszerre utal a folyamat előző és utána következő szakaszaira, s ezáltal támpontokat nyújt belső szemléletünk, fantáziánk számára az egész folyamat rekonstrukciójához. Hangsúlyozandó azonban, hogy a képzőművészeti alkotások befogadása sem egyetlen pillanat alatt megy végbe, hanem az is időbeli, szakaszosan végbemenő folyamat.

A képzőművészet ágazatai közül a *festészet* alkotásaira az jellemző, hogy ábrázolásait sík felületre (vászon, papír, falfelület stb.) felvitt festékanyag (olajfesték, tempera, akvarell, pasztell stb.) segítségével rögzíti. Alkotásainak reális kiterjedése így kétdimenziós, és a harmadik dimenziót (a tömegszerűséget és a térmélységet) illuzionisztikus eszközökkel tudja csak érzékeltetni.

A *grafika* eszközei megegyeznek a festészetével, a különbség közöttük csupán annyi, hogy ennek ábrázolásai sokszorosító technikával (fametszet, rézmetszet, rézkarc, litográfia vagy kőrajz, linóleummetszet stb.) készülnek. Tágabb értelemben azonban a grafika fogalomkörébe szokás sorolni a rajzokat, vízfestményeket és pasztellképeket is (noha ezek lényeges jegyeik tekintetében a festészet műfajainak minősülnek) azon az alapon, hogy anyagukat és méreteiket figyelembe véve a gyűjtemények grafikai lapjaival együtt tárolhatók.

A *szobrászat* viszont alapvetően különbözik a festészettől és a grafikától, minthogy ábrázolásaiban reális, háromdimenziós teret alakít a rögzítésre felhasznált anyagok (kő, fém, fa, csont, kerámia stb.) tömegeiből. Sajátos műfaja — egyes állásfoglalások szerint pedig a festészet és a szobrászat közé eső, külön művészeti ág — a *dombormű*, más néven *relief*, amely ugyan szintén háromdimenziós, de térbelisége korlátozott, mert nem körüljárható, hanem egy alapsíkból emelkednek ki a rajta ábrázolt, szobrászati technikával plasztikusan megformált tárgyak; ennek is sajátos válfaja az *éremművészet*, amely kis méretű, többnyire kerek és mindkét oldalán lapos domború ábrázolást hordozó fémlapokon rögzíti alkotásait. Az ókor és középkor óta (amikor a szobrokat gyakran színezték, kifestették), a szobrászat és festészet közötti különbségek abban is megnyilvánulnak, hogy az előbbire az illuzionisztikus színezés nem jellemző.

Külön problémát vet fel a képzőművészet elméletében az a tény, hogy a XX. századi *avantgarde* és *neoavantgarde* irányzatokon belül egy képzőművészeti áramlat, melyet az *absztrakt művészet* vagy *nonfiguratív művészet* gyűjtőnévvel szokás nevezni, olyan célkitűzéssel lép fel, hogy formarendszereiből az emberi környezet külső jelenségformáit leképező vagy az ezekre akár csak

utaló motívumokat kizárva, a geometria vagy az esetlegesség, alaktalanság törvényeit követő színés vonalkompozíciókat, plasztikai formákat hozzon létre.

Az ilyen irányzatok elvi alátámasztására szolgáló okfejtések közül az egyik típusba azok tartoznak, amelyek szerint a művészetnek nem feladata a valóság tükrözése, hanem célja pusztán annyi, hogy a természeti jelenségekkel egyenértékű tárgyakat hozzon létre, melyek létének oka nem több, mint az, hogy vannak. A marxista elmélet viszont joggal mutat rá arra, hogy az ilyen jellegű tárgyak mesterséges szaporításának nemigen van értelme. Az absztrakció híveinek másik érve az, hogy a zene a legmagasabb rendű művészet, s minthogy ez szerintük merőben tárgy nélküli formakompozíciókból áll, a képzőművészetnek is ilyen kompozíciók felé kell törekednie. A marxizmus számára ez az érv sem elfogadható, hiszen egyrészt a zene is tükrözi a valóságot, nem tárgy nélküli (bővebben lásd *Zeneművészet*), másfelől pedig a színekkel, alakokkal való „muzsikálás" éppoly meddő, mint a zenei hangok által való „festés". A harmadik érvtípus szerint az absztrakt művészet a modern természettudományos világképhez igazodik, matematikai összefüggéseket ábrázol, a mikroszkóp és a távcső világához hasonló formákat teremt. Valójában azonban e művészet termékeinek tudományos jelentősége nincsen, de a művészetnek nem is feladata, hogy fiktív tudományos illusztrációkat gyártson.

A marxista esztétika álláspontja szerint az absztrakt művészet törekvései az *autonóm művészeten* belül elhibázottak (ami nem jelenti azt, hogy társadalmilag-politikailag közvetlenül károsak, tiltandók is); másfelől viszont a marxizmus nem tagadja, hogy e művészet kompozíciói mint modern dekorációk, alkalmazott művészeti motívumok, modern, jó megoldásokhoz vezethetnek.

KOMIKUM

A komikum elmélete — nyilvánvaló összefüggésben azzal, hogy az ókori Görögországban a komédia a legfejlettebb műfajok egyike volt — már az antik esztétikai gondolkodásban is igen jelentős helyet kapott. Mibenlétének részletes elemzést szentelt *Platón*, aki (mesterét. *Szókratészt* megszólaltatva dialógusában) arra a következtetésre jutott, hogy a komikum alapja az a káröröm. amelyet mások apróbb botlásai, gyarlóságai, balfogásai láttán érzünk. Ennél lényegremutatóbb *Arisztotelész* meghatározása, melyben a káröröm félrevezető mozzanata már nem szerepel, s amely szerint komikus „valamely hiba vagy rútság, mely fájdalmat nem okoz"; még fontosabbnak mondható a nyelvi komikumról szóló okfejtése, melyben rámutat, hogy ennek forrásai a nyelvi vétségek, a szavak eltorzításai s a beszéd stílusa és tartalma között feszülő ellentmondások. Megfigyeléseiből minden kétséget kizáróan helytálló, hogy a komikus jelenségekben mindig jelen van valamilyen torzulás, rútság, hiba, s az is kétségtelen, hogy a komikus helyzet alanya, ha nem is vonatkoztatható reá a teljes fájdalommentesség, de nem szenvedhet végzetes károsodást, különben a helyzet tragikomikusra fordul. Másfelől viszont e meghatározás önmagában semmiképpen sem kielégítő, hiszen önmagukban a legfájdalommentesebb rútságok sem komikusak, hanem egyszerűen rútak: hogy komikussá váljanak, ehhez valamiféle más tényező közreműködése is szükséges.

E tényező lényegének feltárásában a XVIII. szá-

zadi angol esztéta, Alexander *Gerard* szerzett úttörő érdemeket. Szerinte a komikum legfontosabb jellemvonása a kontraszt: a nevetséges helyzet akkor áll elő, ha azt észleljük, hogy alapvető tulajdonságaikban megegyező dolgok között feltűnő ellentét mutatkozik, vagy ellenkezőleg: alaptulajdonságaik tekintetében ellentétes dolgok váratlanul hasonlóaknak, rokonoknak mutatkoznak. Valóban, az ilyen típusú kontraszt minden komikum lényeges eleme, ugyanakkor viszont nem minden ilyen helyzet komikus egyben: két egymás mellé nőtt falevél megegyezik alaptulajdonságaiban, de ha az egyik elhervad, s a másik nem, az így keletkező ellentét mégsem komikus; a falevél és a kaméleon alaptulajdonságai igen különbözőek, mégsem komikus, ha a kaméleon színét zöldre változtatva a levélhez hasonul.

Fontos állomása a komikumelméletnek *Hegel* gondolatmenete, amely szerint: „Nevetségessé lehet a lényegesnek és megjelenésének, a célnak és az eszközöknek minden ellentéte, olyan ellentmondás, amely által a jelenség megszűnik önmagában, s a cél önmagát fosztja meg megvalósításában végpontjától." Fontos pedig azért, mert pontosítja a kontrasztelméletet, rámutatva, hogy az ellentétnek nem két jelenség között, hanem egyazon jelenségen belül kell megjelennie, a lényeg és jelenség, cél és eszközök síkján. Okfejtése mégsem eléggé pontos, hiszen az ilyen kontrasztok sem mind komikusak: ha a korhadt faágnak látszó kígyó hirtelen megmar, e lényeg—jelenség kontraszt éppoly kevéssé komikus, mint ahogyan egyáltalán nem minden esetben nevetséges az erőinket, eszközeink teljesítőképességét meghaladó célkitűzések vállalása.

További, igen fontos mozzanatot emel ki *Csernisevszkij*, mikor azt írja, hogy a komikum „belső üresség és jelentéktelenség, amelyet tartalomra és reális jelentőségre igényt tartó külső takar": való-

ban ez az a lényeg és jelenség, cél és eszköz közötti ellentmondás, amely a komikum egyik legfőbb típusa. Hozzá kell azonban tennünk, hogy ez is csak akkor komikus, ha a belső üresség lelepleződik, méghozzá nem lassan végbemenő folyamatként, hanem hirtelen, váratlanul.

E meghatározás továbbfejleszthető a marxista esztétika azon okfejtésének fényében, mely szerint az esztétikai minőségek az emberi lényeg (a történelmileg-társadalmilag változó emberi szabadság és korlátozottság) látható-hallható érzéki alakban való megjelenésének különböző formái. Így a komikum a szabadság látszatában fellépő korlátozottság hirtelen lelepleződése látható-hallható érzéki alakban.

Miként a többi esztétikai minőség is, a komikum sem más, mint a tipikus társadalmi életszituációk általánosított formája, s a marxista elmélet arra is joggal mutat rá, hogy e társadalmi szituációk közül a komikum kitüntetett esetei azok, amelyekben egy anakronisztikussá vált társadalmi osztály hazug látszatai lepleződnek le. A komikum ilyen eseteitől a szóviccek, nyelvbotlások, groteszk mozdulatok nevetségességéig a komikumnak szinte végtelen sok típusa található, s ezeknek gondos elemzése lesz szükséges ahhoz, hogy esztétikánk a fentinél pontosabban körvonalazott komikum-meghatározás birtokába jusson.

Feltűnő sajátossága a komikumnak, hogy — eltérően a többi esztétikai minőségtől — a szervetlen természetben és a növényvilágban nem található. Az a magyarázat, mellyel *Csernisevszkij* ezt megindokolja, a fenti meghatározás felé mutat: szerinte itt azért „nincs helye a komikumnak, mert a természet e fejlődési fokán a tárgyaknak még nincs önállóságuk, nincs akaratuk, s nem lehet még semmiféle igényük". Számos más gondolkodóval szemben helyesen ismeri fel azt is *Csernisevszkij*, hogy az állatvilág egyes jelenségei viszont komikusak lehetnek, „mert az emberre s mozdula-

taira emlékeztetnek bennünket; s a nem szép állat nehézkes mozdulataival azért komikus, mert korcsszülöttre emlékeztet, s otromba mozdulatai esetlen, ügyetlen emberre. Nagyon komikus például a kacsa járása, mert egy kövér ember járására emlékeztet, aki rövid lábacskáin egyik oldalról a másikra billen. Végül azért is látszanak komikusnak az állatok, mert vannak köztük »buták« éppúgy, ahogy vannak »okos« állatok is. (...) Mindezekben az estekben azonban, amikor az állatot nézzük, az emberre emlékezünk, s az állatot csak az emberhez való közelsége teszi komikussá." *Csernisevszkij*nek ez az okfejtése teljes mértékben egybevág a marxista esztétika azon tételével, mely szerint a természeti-esztétikai jelenségekben is az emberi lényeg — közvetett — érzéki megjelenését szemléljük.

Az önmagukban nem komikus jelenségeket az ember komikussá teheti úgy, hogy leleplezi hazug látszataikat. E leleplezés eszköze a *gúny*, melynek lényege az, hogy a magát szabadnak (szépnek. jónak, igazságosnak stb.) mutató jelenséggel szembeszegezzük annak korlátozottságát (rútságát, gonoszságát, hazugságát stb.). Attól függően, hogy a leleplező milyen mértékben tartja károsnak a leleplezett jelenséget, a gúny kifejeződhet az enyhe *humor* formájában, amikor egy egészében véve helyeselt jelenség apróbb hibáit bíráljuk csupán, a teljes elutasítást kifejező maró gúny, a *szarkazmus* viszont a *szatíra* eszköze. Sajátos formája a gúnynak az *irónia*, amikor a helytelenítés, elutasítás a helyeslés, elfogadás köntösében lép fel úgy, hogy a leleplező igazi véleménye azonban mindenki számára nyilvánvaló legyen.

Mindezek az eszközök természetesen rendkívül fontos fegyverei a művészeteknek, amennyiben segítségükkel a haladó művészet leleplezi a társadalmi fejlődést gátló vagy az egyenesen embertelen jelenségek igazi arculatát.

KOMPOZÍCIÓ

A kompozíció a műalkotás részeinek egymáshoz és az egész műhöz viszonyított rendje, a mű belső formájának alapszerkezete. Mint ilyen, több alapvető eleme tartalomközvetítő szerepet is betölt. Az első ezek közül az, hogy a mű szerkezeti elemei között olyan rangsort teremt, amely a befogadó figyelmét a legfontosabb részletekre irányítja: az ábrázolás lényeges mozzanatainak kiemeltebb (részletesebb, hosszabb, ill. előtérbe vagy központba állított, nagyobb stb.) helyet biztosít, mint a lényegtelenebbeknek. E viszonylag közvetlen tartalomkifejező funkciója mellett, s ezzel egyenértékűen, betölti azonban azt a szerepet is, hogy a benne érvényesülő arányviszonyok kiegyensúlyozottságával vagy egyensúlynélküliségével, szerkezeti elveinek zártságával vagy nyitottságával közvetett, hangulati úton aláhúzza a mű tartalmának alapgondolatát. A mű kompozíciójának *arányossága* ugyanis a valóság szépségének, harmóniájának egyik fontos tükrözési lehetősége, aminthogy az adott társadalmi pillanat rútságát, diszharmonikusságát is rendkívüli kifejezőerővel jelenítheti meg a kompozicionális *aránytalanság*.

A különböző művészeti ágak történeti fejlődése során egyes korszakokban, irányzatokban, műfajokban több olyan kompozíciós elv alakult ki, amely nemcsak egy-egy műalkotásban, hanem viszonylag változatlanul szélesebb körben is alkalmazást nyerhetett, s melynek alapelvei általános érvényű törvényszerűségekbe foglalhatók. A marxista elmélet is hangsúlyozza, hogy a kompozíció — mint a formaadás viszonylag absztrakt mozza-

nata — az *elvont forma* sajátosságaival rendelkezik, szabályai elvonatkoztathatók az egyes műalkotásoktól, főbb típusai kanonizálhatók. Másfelől viszont hangsúlyozandó, hogy a művészi alkotásnak nem az a feladata, hogy ezeket a kompozíciós sémákat önmagukért valósítsa meg, hanem az, hogy a kifejezendő tartalomnak legjobban megfelelő, s így minden általános mozzanata mellett lényegében egyedi kompozíciós formát létrehozza.

Az újabb művészetelméleti kutatások fényében megállapítható, hogy — a műalkotás egyes részeinek egymáshoz és a mű egészéhez való viszonyát meghatározó *alapkompozíción* túlmenően — a műnek minden egyes részében komponáltnak kell lennie: az irodalmi mű minden mondata, a filmnek minden képsora, a zenemű minden dallama stb. külön-külön is komponált, önálló *struktúra*, amely egyrészt még kisebb struktúrák egysége, másrészt a tartalomkifejezés céljai által megszabott harmóniaelvek szerint illeszkedik a nagyobb szerkezeti egységbe — végső soron pedig a mű egészébe. E rendkívül bonyolult struktúrák működésének megértéséhez kétségtelenül hasznos módszertani eszközöket nyújt a strukturalista esztéták (R. *Ingarden*, N. *Hartmann*, W. *Kayser*) által kidolgozott rétegelemzési módszer: a műalkotás eszerint több, heterogén rétegből felépülő struktúra, minden egyes réteg sajátos módon válik érzékelhetővé, s így egészen sajátos tényezővel járul hozzá az egész struktúrához anélkül azonban, hogy ennek lényegi egységét megsértené, megbontaná. A marxista elmélet elismeri az ilyen elemzések jogosultságát, ugyanakkor a leghatározottabban elutasítja a strukturalista esztétikának azt a feltételezését, mely szerint a mű „immanens struktúra", azaz értelmezésében mellőzni kell minden „művön kívüli" szempontot: a marxista felfogás szerint a mű éppenséggel a rajta kívül létező valósággal összevetve értelmezendő, hiszen feladata ennek művészi tükrözése (lásd *Tükrözés*).

KÖRNYEZETESZTÉTIKUM

Amint erre az esztétika tudományának történeti fejlődése során a legjelentősebb gondolkodók nagyobb része rámutatott, s amiként ezt a marxista esztétika képviselőinek többsége is hangsúlyozza, az esztétikum nem korlátozódik a művészetre, hanem az emberi világ egészét átfogja. Az emberi környezet tárgyai, jelenségei mind szoros kapcsolatban vannak az emberi élettel. *Marx* szavait idézve, az ember „szervetlen teste"-ként viselkednek: „Mint ahogy növények, állatok, kövek, levegő, fény stb. elméletileg az emberi tudat egy részét alkotják... — írja *Marx* —, ugyanígy gyakorlatilag is az emberi élet és az emberi tevékenység egy részét alkotják... A természet az ember szervetlen teste, tudniillik a természet, amennyiben maga is nem emberi test. Az ember a természetből él, ez azt jelenti: a természet az ő teste, amellyel állandó folyamatban kell maradnia, hogy meg ne haljon." E folyamat során az ember átalakítja a természeti jelenségeket, környezetének tárgyait olyan módon, hogy ezek minél jobban megfeleljenek az ember célkitűzéseinek, végső soron pedig az emberi lényeg, az emberi szabadság kiteljesedésének. Ha az adott jelenség látható-hallható érzéki formájában kifejeződik, hogy milyen viszony fűzi az emberi lényeghez, a jelenség esztétikai minőségű; amennyiben az emberi szabadság jelenik meg benne érzéki formában, úgy szép, ha pedig a korlátozottság, alávetettség, úgy rút stb. (bővebben lásd *Esztétikum*).

Bizonyos esetekben az emberi környezet tárgyai-

nak látható-hallható érzéki formájában szinte „automatikusan" kifejeződik az emberi lényeghez való viszonyuk, amennyiben e tárgyakban a gyakorlati és az esztétikai funkció összefonódik: így pl az autó áramvonalas formája egyszerre praktikus és szép. Az esetek igen nagy részében azonban ez az összefonódás nem adódik ilyen automatikusan. Egy technikai szerkezet rendelkezhet az egész emberiség szemszögéből nézve is kiemelkedő praktikus értékekkel, forradalmian kiterjesztheti az emberi lényeg szabad oldalának fejlődését, az ember természet fölötti uralmának hatókörét, de amennyiben ez érzéki formájában nem fejeződik ki, vagy ez az érzéki forma (pl. a szerkezet áttekinthetetlenül bonyolult, „rendetlen", kusza képével stb.) éppenséggel az emberi lényeg negatív oldalára utal, esztétikailag negatív értékű, rút lesz. (Az is igen gyakori természetesen, hogy praktikusan értéktelen használati tárgyak tökéletesen szépek.)

Amint ezt a régészeti leletek és a primitív népek kultúrájának tanulmányozása kétségtelenné teszi, az embernek — ha nem is a kezdetektől, hanem egy viszonylag hosszabb fejlődési periódus után — az ősidőktől kezdve igénye volt, hogy szabadsága érzéki formában megjelenjék környezetének tárgyaiban: a díszítőművészet a legősibb művészetek egyike. A szépség, az érzéki formában megjelenő emberi szabadság érvényre juttatásához nem mindig volt azonban elegendő szabadsága az embernek. A társadalmi fejlődés korábbi szakaszaiban a szép környezet jobbára az uralkodó osztályok privilégiuma, rangját, hatalmát jelképező luxusa volt, s tulajdonképpen csak a XX. század közepétől vált általánossá az a törekvés, hogy a tömegcikkek, lakótelepek, ipari üzemek stb. is a korszerű esztétikai ízlést reprezentálják (nyilvánvalóan szoros összefüggésben a szocializmus, a munkásmozgalom erőinek térhódításával).

A környezet esztétikuma azonban nem merül ki abban — mint ezt sokan gondolják —, hogy lakásaink, munkahelyeink és középületeink, településeink esztétikus-szép formában öltözzenek, s mi magunk ízléses öltözéket viseljünk stb.: az építészet, várostervezés, kertművészet, ipari formatervezés, iparművészet és a velük rokon alkalmazott művészeti formák igen fontos szerepet játszanak a társadalom művészeten kívüli esztétikai tevékenységében, de a problémának csak egyik, tárgyi oldalát képviselik. Az emberi testkultúra, a beszéd, az emberi magatartás különböző formái sem közömbösek esztétikai szempontból, sőt egyenrangúak az előbbiekkel: a választékos, nyelvileg helyes beszéd; az udvarias, kulturált magatartás; a testmozgás esztétikuma semmivel sem alávalóbb az öltözéknél, hajviseletnél, bútornál. A szocialista társadalom egyik fontos célkitűzése, hogy a szabadság — az emberi lényeg pozitív oldala — minél sokoldalúbban tükröződjék, érzékileg is eltárgyiasuljon világunk jelenségeiben. Ilyen értelemben írta az osztály nélküli társadalomról *Marx:* „Tegyük fel, hogy mi mint emberek termelünk: mindegyikünk a termelés folyamatában megszilárdítaná saját magát is és másokat is. Ebben az esetben 1. én az én termelésemben eltárgyiasítanám saját egyéniségemet, egyéniségem sajátosságát, és ezért tevékenységem közben élvezném az élet individuális megnyilvánulásait, a tárgy szemléletében mintegy megismerve az individuális örömöt, saját egyéniségemet mint eltárgyiasult hatalmat, amely érzékileg felfogható, és ezért minden kétségen felülálló; 2. termékemnek általad való élvezetében vagy fogyasztásában közvetlenül élvezném annak tudatát, hogy munkámmal emberi igényt mint eltárgyiasult emberi lényeget elégítek ki, amiért létrejön a tárgy, amely megfelel más emberi lény igényeinek; 3. a te számodra közvetítő lennék közted és a faji lényeg között, te magadnak, a te saját lényednek folytatása

lennék, és megérteném, hogy én teneked szükséges részed vagyok, és így fognám ezt fel — a te gondolkodásodban is, szeretet-érzésedben is megszilárdulnék; 4. egyéni életmegnyilvánulásomban közvetlenül létrehoznám a te életmegnyilvánulásodat, következésképpen individuális tevékenységemben megszilárdítanám és megvalósítanám az igazi lényegemet, emberi általános lényemet. Termelésünk ugyanakkor fénylő ˊtükör lenne, amelyben kölcsönösen meglátnánk saját lényegünket."

MŰALKOTÁS

Műalkotásoknak azokat a tárgyakat nevezzük, amelyek az esztétikum művészeti szférájának jellemző jegyeivel rendelkeznek (bővebben lásd *Esztétikum, Művészet*). A művészet (s ezen belül a művészeti ág, műfaj stb.) voltaképpen az egyedi műalkotásokban létezik abban az értelemben, hogy kizárólag az egyes művészi művek rendelkeznek olyan realitással, amely alkalmas arra, hogy esztétikai élményt keltsen az emberben: a művészetet általában (s ugyanígy a szépirodalmat, festészetet, szobrászatot stb., vagy akár az egyes műfajokat: a drámát, lírát, regényt stb. a maguk általánosságában) az ember nem tudja közvetlenül átélni, ezek az általánosságok nem kelthetnek bennünk esztétikai élményt.

A polgári esztétika egyes teoretikusai a fentiekből azt a következtetést vonják le, hogy ezek szerint nincsen is alapja annak sem, hogy két műalkotást összehasonlítsunk, nincsenek művészeti ágak, műfajok, minden általánosítás, rendszerezés értelmetlen a művészet szféráján belül, hiszen minden műalkotás egyedileg vizsgálandó. (Az újabb polgári esztétikában B. *Croce* ilyen típusú gondolatmenetei terjedtek el szélesebb körben.)

A marxista elmélet ezzel szemben kimutatja, hogy az egyes műalkotások csak abban az esetben alkalmasak arra, hogy esztétikai hatást gyakoroljanak ránk, más szóval, csak akkor tekinthetők igazi műalkotásoknak, ha a maguk egyedi vonásain messze túlmenően tartalmazzák az általános jegyek különböző szintjeit is, beleértve a művé-

szetre általánosan érvényes jegyeket. *Szigeti* József szavaival: „Minden egyes művészi alkotásban a törvényszerűségek különböző sora van benne: először a művészet általános törvényszerűségei, azok a törvények, amelyek valamennyi művészetre kiterjednek; benne vannak másodszor az illető műfaj vagy az illető művészeti ág sajátos törvényei, és végül harmadszor, benne vannak azok a sajátos vonások, amelyek ezt az épületet elválasztják egy másik épülettől. Éppen ezért azt lehet mondani, hogy az egyes műalkotásokban nemcsak a műalkotás egyedi vonásai hatnak ránk, hanem az egyedin keresztül a benne érvényesülő általános törvényszerűségek is, amelyek nagyon konkrétan megállapítható törvényszerűségek."

Még általánosabb törvényszerűségek mutatkoznak meg azonban előttünk, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a művészet maga is csak egyik szektora az esztétikum szférájának, s ebből következően a műalkotások nemcsak a művészet egészére vonatkozó jegyekkel rendelkeznek, hanem olyan jegyekkel is, amelyek valamennyi *esztétikai tárgyra* (a nem művészi esztétikai tárgyakra is) egyaránt jellemzők. A legfontosabb ilyen jegyek közül itt a látható-hallható érzéki forma kritériumát kell kiemelnünk. A polgári esztétika nem egy képviselője ugyanis (mint G. E. *Lessing*, B. *Croce*) olyan nézeteket hangoztatott, mely szerint a művésznek voltaképpen nem is szükséges látható-hallható érzéki tulajdonságokkal rendelkező anyagokban rögzítenie művét (tehát kőből kifaragnia a szobrot, megfestenie a képet, leírnia a költeményt stb.), hanem elegendő elgondolnia, már ezzel is akár a legnagyobb művészek sorába emelkedhet. Ez az eredetileg spekulatív-elméleti megfontolás napjaink neoavantgardista irányzata, az *art conceptuel* révén konkrét alkotómódszer programjaként is felbukkant: az irányzat képviselői szerint az alkotónak nem kell egyebet tennie, mint a természeti tájba,

városképbe stb. beleképzelni egy vonalat, vagy egyszerűen csak eltűnődni a látottakon.

A marxista elmélet ezzel szemben nem úgy fogja fel a művészetet, mint puszta szemléletet, passzív tükrözést, hanem igen hangsúlyozottan kiemeli a műalkotásnak azt a kritériumát, hogy az aktív *eltárgyiasítás, objektiváció* eredménye kell hogy legyen. A művész a maga felfogását, a világról kialakított képét mindig valamilyen *egynemű közegben* rögzíti, s e közegnek elengedhetetlen sajátossága a látható-halható érzéki-anyagi forma. „A műalkotás tehát — írja *Szigeti József* — két mozzanat egysége: az egyik egy reális anyagi szubsztrátum, a művészi alkotás hordozója, a kő, a vászon, a beszélt vagy leírt nyelv; másfelől pedig az anyagi szubsztrátumban valamiféle visszatükrözött valóság jelenik meg, a reális valóság tükörképe, szellemi tükröztetése." Az esztétikai tárgyiasságra általában jellemző látható-hallható érzéki forma kritériumán túlmenően következik mindez abból is, hogy a művészet a marxista elmélet álláspontja szerint a *társadalmi tudatformák* egyike, s így produktumainak elengedhetetlen feltétele a széles körű társadalmi hatást lehetővé tevő rögzítettség, maradandóság.

Amiként az esztétika történetének szinte egészén végigvonul egy olyan — téves — törekvés, amely az esztétikai szféra határait ki akarja terjeszteni a látás és hallás területén túl a tapintás *(Kant, Herder, Zimmermann)*, sőt az ízlelés és szaglás területére is *(Burke, Guyau, Santayana)*, a művészetelméletben is jelentkeznek ilyen tendenciák. S nemcsak olyan formában, hogy bizonyítani vélik: a szobrászat alkotásait voltaképpen nem a látás útján, hanem a tapintás segítségével fogadjuk be, hanem olyan alkotói programok formájában is, amilyen pl. a századforduló dekadens írójáé, J. K. *Huysmansé*, aki szerint ízekből és szagokból is lehet valóságos műalkotásokat — szimfóniákat — létrehozni. A marxista elmélet ezeket az elképze-

léseket is elutasítja, mert igaz ugyan, hogy az ízlelés és szaglás útján szerzett közvetlen észlelések is kiterjeszthetők távolabbi területekre, jelei lehetnek társadalmi összefüggéseknek (ahogyan pl. egy parfüm illata elárulhatja, hogy egy nő idejétmúlt divathoz igazodik), de ehhez — mint *Lukács* György megállapítja — „tudni kell, hogy melyik parfüm divatos, és a kapcsolat ezért pusztán asszociatív, egy, az érzéki észleléshez csatlakozó gondolati megállapítás. Huysmans szag- és íz-»szimfóniái« tehát elvont és üres, dekadens képzelgések, amelyeknek az esztétikum lényegéhez semmi köze nincs."

Ha a fentieknek megfelelően megállapítjuk, hogy a műalkotás a reális valóságot látható-hallható érzéki tulajdonságokkal rendelkező anyagban rögzíti, ezzel voltaképpen csak a rözítőanyag kritériumait körvonalaztuk. A következő kérdés, a rögzítés miléntje ugyanilyen fontos problémákat rejt magában: milyen kritériumokhoz igazodik az a formanyelv, jelrendszer, modernebb kifejezéssel: kód, amely a művész mondanivalóját közvetíti számunkra

Az esztétika történetében erre a kérdésre két szélsőséges válasz ismeretes. Az egyik a klasszicizmus művészetelméletében kicsúcsosodó áramlaté, s ennek lényege az, hogy létezik egy ideális formanyelv, nevezetesen az antik művészet mestereinek kifejezéstára, amelyik egyszer s mindenkorra érvényes: a művész legfőbb feladata az, hogy ennek példáit kövesse. Az ellenkező végletet az angol felvilágosodás idején kezdődő és a romantika elméletében tetőző szubjektivisztikus-irracionalisztikus zseniteóriák testesítik meg: ezek szerint az igazi művész, a lángész feladata éppenséggel az, hogy minden korábbi törvényt és mintát félredobva merőben új formaelvekkel — az áramlat legszélsőségesebb teoretikusainak elképzelései szerint öntudatlan, ösztönszerűen csapongó fantáziajátékkal — hozza létre művét. Ugyanilyen hamis végletek je-

lentkeznek napjaink avantgardista és neoavantgardista művészeti irányzatainak programjaiban is; a geometrikus absztrakcionizmus képviselői örök formaelvek érvényesítésére törekednek, a szürrealista *automatizmus* hívei viszont spontán szabadasszociációk rögzítésével kívánják létrehozni műveiket. Találóan jellemzi ezeket a végleteket H. *Sedlmayr*: „Ha a modern művészet racionalista végletén a művész konstruktőrré válik, úgy irracionalista ellenpólusán automata lesz belőle."

A marxista esztétika e két szélsőség bírálata során rámutat, hogy a műalkotás — ideális esetben — ebben a tekintetben is az egyedi és általános dialektikus egységére épül. Amint ezt *Lukács* György kifejti, a művészi forma mindig egy konkrét tartalom formája, és az *egynemű közegek* igazi megvalósulása is az egyedi műalkotás, ugyanakkor viszont a művészi formák igen nagy szivósságról, fejlődőképességről tanúskodnak, és a művészeti ágak mindenkori *egynemű közeg*einek általános közössége is kétségtelenül fennáll. A műalkotás tehát mindig hagyományokra támaszkodva szakít a hagyományok egy részével, és az újítás mozzanata, mihelyt megszületett, egyúttal új hagyományt is teremt.

Külön, rendkívül bonyolult és a marxista szakirodalmon belül is vitatott kérdés a műalkotás és a befogadói tudat viszonya. Kétségtelen tény ugyanis, hogy a befogadói élmény nem mechanikus lenyomata a maga fizikai valóságában felfogott műalkotásnak, hanem ez az élmény mindig többékevésbé eltér az utóbbitól. S nemcsak arról van itt szó, hogy az alacsonyabb kulturális szinten álló, figyelmetlen vagy világnézetileg eltérő beállítottságú befogadó félreérti, nem fogja fel a maga teljes mélységében a művet. A korszerű esztétikai és művészetpszichológiai kutatások eredményei ezen túlmenően azt is kétségtelenné teszik, hogy az alkotói élményt a befogadó csak akkor tudja a kellő

mértékben átélni, ha fantáziája segítségével mintegy újraalkotja, belső szemléletében új életre kelti a mű fizikai testén rögzített jelenségeket. Legnyilvánvalóbb ez a szépirodalmi alkotások esetében, azokban ugyanis a mű fizikai teste nem egyéb, mint a papír és a papírra írt betűk sora, s ezeknek látványa még csak nem is hasonlít azokra az élményképekre, amelyek a szöveg elolvasása nyomán a befogadói tudatban keletkeznek. Lényegében azonban ugyanilyen aktív a befogadói tudat az olyan esetekben is, amikor — mint a festményeknél, szobroknál stb. — a műalkotás fizikai teste már a külső szemlélet számára is többet nyújt a művészi élményből: a belső szemléletnek, a fantáziának ezeket a tárgyakat is meg kell elevenítenie ahhoz, hogy a befogadó átélhesse az alkotói élményt.

A strukturalista művészetelmélet teoretikusai ebből azt a következtetést vonják le, hogy a mű fizikai teste nem is azonos a műalkotással, hanem ez utóbbi két tényező együttese: a mű fizikai teste, a strukturalista fogalomhasználatban a *tárgymű, materiális artefaktum,* valamint a befogadói tudatban keletkezett képzetek összessége, amelyet *esztétikai tárgy*nak neveznek, együtt alkotja a művet. Minthogy azonban az is kétségtelen, hogy ugyanazon mű befogadásakor nemcsak különböző befogadók, hanem ugyanazon befogadó esetében is eltérő élmények, képzetek keletkezhetnek, ebben a felfogásban a műalkotás voltaképpen annyiféle, ahányszor befogadjuk, azaz a mű a befogadói szubjektum függvényévé válik. A strukturalizmus egyes képviselői úgy igyekeznek túllépni ezen a szélsőségesen szubjektivista felfogáson, hogy az *esztétikai tárgy* fogalmát (ami, mint említettük, itt a befogadói tudat képzetével azonos) nem az egyedi, hanem a kollektív tudat tartalmával azonosítják. R. *Wellek* elgondolása szerint: „A tulajdonképpeni esztétikai tárgy ugyan csak az egyénekben reali-

zálódik, de egyetlen egyén se realizálja teljesen. Ebből nem következik, hogy a műalkotás csak annyi és az, amennyit minden egyén realizál belőle, mert ez szükségképpen kevesebb lenne, mint amennyit egyetlen egyén realizált, hanem az, amit az összes egyén jogosan realizált valaha is, vagy realizálni fog. A művészi tárgy tehát ideális objektum — amely ugyan kötve van a materiális artefaktum létéhez, és azon alapszik —, amelyet azonban soha nem lehet teljesen kimeríteni, s nem költözhet egyetlen egyén lelkébe, s még kevésbé lehet különböző észlelő lelkek közös nevezője." Ez az álláspont kétségtelenül túlemelkedik azon a felfogáson, mely szerint a műalkotás annyiféle, ahányszor befogadják, másfelől viszont nem tud szabadulni attól a negatívumtól, hogy ilyen módon is megközelíthetetlen a műalkotás értéke: ha a művet senki nem élheti át, nem realizálhatja teljesen, akkor senki sem állapíthatja meg értékét sem.

Mint említettük, a fenti probléma a marxista szakirodalmon belül is igen eltérő álláspontok közötti, s máig sem lezárt vita tárgya: az alábbiakban vázolt megoldás tehát semmiképpen nem tekinthető végérvényesnek, hanem a vita jelenlegi stádiumában legvalószínűbbnek látszó eredményeket rögzíti csupán. Kiindulópontunk az lehet, hogy igaz ugyan az a tétel, mely szerint a műalkotás befogadásakor minden ember bizonyos mértékig eltérően konkretizálja a művet, ám az eltérések mértéke a műértő közönség körén belül igen csekély az egyezések mértékéhez képest. Vegyünk egy konkrét példát, s válasszuk ezt a szépirodalomból, ahol — mint említettük — a befogadói fantázia legaktívabb működése szükséges az élmény létrejöttéhez, tehát az élmények közötti különbségek is a legnagyobbak. Amikor *József* Attila *Tömegek* című költeményében arról ír, hogy a tüntetők menete áradó folyóhoz hasonlít, amely elsodorja a padokat, kiszniket, kocsikat, csákókat, lovakat és a föl-

mutatott kardokat, akkor a szövegben olvasott szavak valóban különféle képeket idézhetnek fel az olvasók belső szemléletében: az egyik olvasóban fapadok, a másikban vaspadok képe bukkan fel, a kardokat láthatjuk lelki szemeinkkel egyeneseknek vagy görbéknek stb. Hogy a költő nem tudósított bennünket e részletek felől, ez — amint a *meghatározatlan tárgyiasság* kategóriájának tartalmát kifejtve *Lukács* György oly meggyőzően bizonyítja — nem hibája, hanem erénye a műnek, mert az irodalmi mű értékét lerontja az öncélúan részletező leírás: a költőnek művében csak az adott vonatkozásban lényeges mozzanatokat szabad rögzítenie. Ha tehát a befogadó ilyen vagy amolyan tárgyat képzel el a fenti vers olvasása közben, ezek az eltérő „konkretizálások" — *Szigeti* József megállapításai szerint — „egyaránt jók, egyaránt adekvátak lehetnek", mert — amint ezt a neves szovjet művészetpszichológus, L. Sz. *Vigotszkij* kimutatta — e konkretizálások véletlenszerű reakciók, amelyek a tiszta formában vett esztétikai reakciók mellett mintegy felburjánoznak az egyéni tudatban, de nem érintik és nem is érinthetik az élmény lényegét. Hogy a fenti példánál maradjunk: bármilyen konkrét képeket is idéz fel magában az olvasó, azért senki nem értelmezheti úgy ezt a szöveget, hogy itt egy vasárnapi körmenetről vagy a békés sétálgatók sokaságáról van szó: a mű mondanivalóját, esztétikai minőségeinek milyenségét ezek az eltérések nem érintik.

Mindebből következően pedig megállapíthatjuk egyfelől azt, hogy a műértő közönség körén belül az azonos műalkotáshoz kapcsolódó élmények lényegüket tekintve azonosak, és a köztük mutatkozó eltérések elhanyagolhatóan kis mértékűek, lényegtelenek, másfelől pedig azt is levonhatjuk, hogy jóllehet, a tárgyi mű valóban csak a befogadói tudatban elevenedik meg, ez azonban nem jelenti azt, hogy e tudat nélkül nem lenne teljes értékű mű-

alkotás. E gondolatmenet logikájából természetesen következik az is, hogy a megfelelő mélységű befogadói élményben a műalkotás értéke is gyakorlatilag megbízható mértékben feltárulhat.

MŰFAJOK ÉS MŰELEMEK

Az esztétikai gondolkodás a legrégibb időktől kezdve törekedett arra, hogy a műalkotásokat — azonosságaik és különbségeik alapján — különböző csoportokba rendezze. Az ókorban már az is nyilvánvalóvá vált, hogy a legáltalánosabb azonosságok és különbségek alapján létrehozott csoportokon, az úgynevezett művészeti ágakon belül további rendszerező munkára van szükség, minthogy az azonos művészeti ághoz tartozó művek szemmel láthatóan további csoportokra bomlanak. Ezeket a csoportokat nevezzük összefoglalóan műfajoknak. A műfajok törvényszerűségeivel foglalkozó tudományág, a *műfajelmélet* fejlődése során az is mindinkább világossá vált, hogy a különböző típusú műalkotások csoportosításakor nem egy-, hanem többlépcsős rendszer adódik, azaz a művészeti ágakon belül a műfajok is különböző csoportokba rendezendők. Ezeket a több műfajt egyesítő csoportokat nevezték el azután — a biológiai rendszertan kategóriáinak mintájára — a szépirodalmon belül műnemeknek. A hagyományos irodalomelméleti felfogás három műnemről beszél, a líráról, a drámáról és az epikáról, ezeken belül helyezi el a különböző műfajokat (pl. a lírán belül a dalt, az ódát, az elégiát stb., a drámán belül a tragédiát és komédiát stb., az epikán belül az eposzt, a regényt, a novellát stb.).

Bármennyire kétségtelen is, hogy a műfajok a művészeti ágon belül több csoportba rendezendők, a műnem kategóriájának használata mégsem vált általánossá, s nemhogy a többi művészeti ág

kategóriarendszere nem vette át (talán a tánc-művészeti szaknyelv kivételével), de az irodalomelméletben sem vált általánosan elfogadottá. Irodalomelméleti használatának ellenzői nyomós érveket is hangoztatnak: az irodalmi műfajok nem rendezhetők olyan egysíkú hierarchiába, amilyen a biológiai rendszertan, mert egyrészt számos olyan műfaj van (pl. a ballada), amelyik nem helyezhető el a líra—dráma—epika kategóriahármas egyikén belül sem, hanem *átmeneti műfaj*nak tekintendő, másrészt pedig e hármas felosztás csak egy szempontot érvényesít, holott a műfaji rendszerezésnek számos más (pl. tematikai, ritmikai, intenzitásbeli különbségeket figyelembe vevő) szempontot is érvényesítenie kell.

A fentiek már önmagukban jelezhetik, hogy az esztétikai szakirodalomban merőben tisztázatlan kérdés: melyek voltaképpen azok a szempontok, amelyek műfajteremtő elvekként a műalkotások egyes csoportjait elkülönítik egymástól. *Gyertyán* Ervin találó megfogalmazása szerint: „a műfaj kifejezés közkeletű használata valóságos perzsavására a különböző anyagi, tartalmi, terjedelmi, funkcionális, sőt esetenként formai disztinkcióknak. Ez az eklektikus sokoldalúság még zavarosabbá és áttekinthetetlenebbé válik, ha történelmi folyamatukban vizsgáljuk a művészeteket, hiszen kiderül, hogy a művészetek műfaji országhatárai állandó alakulásban vannak; egyesek eltűnnek, mások keletkeznek, és a műfaji besorolás normái is állandó változást mutatnak. Nyilván ez is egyik forrása annak a szkepticizmusnak, amely egyes teoretikusokban a műfajokkal szemben él."

E megállapításból nyomatékosan ki kell emelnünk azt a tényt, hogy a műfajok történetileg változnak: problémájuk rendkívüli bonyolultsága mellett főként ez ad magyarázatot arra, hogy hiába találunk a műfajelmélet művelőinek sorában olyan kiemelkedő gondolkodókat, mint *Arisztote-*

lész vagy *Hegel*, az általuk nyújtott rendszerezések már azért sem lehetnek ma is autentikusak, hiszen azóta számos műfaj eltűnt vagy átalakult, s új műfajok keletkeztek. Ugyanez a magyarázat arra is, hogy — mint erre *Gyertyán* is utal —, nem egy kiemelkedő gondolkodó egyenesen tagadta a műfajok létét, ahogyan ezt I. *Kant* és B. *Croce* tette.

A marxista műfajelmélet számára — melynek létrehozása a jövő feladata még — éppen a történetiség látszik azonban olyan szempontnak, ami nemhogy feloldhatatlan nehézséget támaszt a rendszerező munkában, hanem éppenséggel stabil alapot nyújthat ehhez. A polgári esztétika rendszerezési kísérleteinek — úgy tűnik — közös módszertani hibája az volt, hogy deduktív úton és elvont szempontokhoz igazodva próbálták a rendszerezés alapegységeit megállapítani, s az egyes konkrét történeti jelenségek többnyire nem fértek be az így adódó merev keretek közé. Ha a marxista kutatás ezzel ellentétben a konkrét történeti jelenségekből indul ki, s ezek ténylegesen létezett tulajdonságait feltérképezve alakítja ki a maga rendszerezési koordinátáit, úgy képes lesz a fejlődési folyamatot híven visszatükröző műfajelmélet megalkotására.

MŰVÉSZET

A művészet keletkezésére s a legelső, *ősművészet*nek nevezett formájára vonatkozó adataink rendkívül gyérek. A művészet e korszakára csak következtetések útján tudunk visszatekinteni, de ma még a róla szóló vélekedések igen eltérő, egymásnak ellentmondó irányúak. Eltekintve most a régebbi, jobbára naiv feltételezésektől, a polgári művészetelméletben a következő nevezetesebb állásfoglalások ismeretesek: W. *Wundt* és iskolája szerint az embert a pszichofizikai kényszer indította művészeti tevékenységre; J. *Frazer* felfogásában a művészet a mágiából fejlődött ki; J. Ch. F. *Schiller* régebbi okfejtéseinek felújítása nyomán széles körben elterjedt vélemények a játékösztönből vezetik le a művészetet; Ch. *Darwin* a fajfenntartási ösztönt tekintette ilyen erőnek; K. *Bücher* a munka ritmusából vezette le a művészi tevékenység kezdeteit.

A marxista elmélet ez utóbbi hipotézist fejlesztette tovább, arra a tényre építve, hogy az embert a munka emelte ki az állatvilágból, s az ősi és a primitív népek körében számos adat utal egyfajta *munkaművészet* létezésére. Nem jelenti ez azt, hogy a marxizmus szerint nincs összefüggés a művészet keletkezése és a mágia között, hiszen marxista felfogásban a mágia sem más, mint egy illuzórikus munkaeszköz, amelynek a segítségével az ember uralkodni vágyott a természeten, sőt, amelylyel valóságosan is elősegítette munkáját, hiszen az uralom hite erőt öntött belé. Igen megfontolandóak viszont e vonatkozásban *Voigt* Vilmos elemzései,

aki kimutatja, hogy „téves úton járnánk (...), ha az egész művészetet közvetlenül a munkafolyamatok ritmusának sztereotipizálására szolgáló eszköznek tartanánk. Egy ilyen szűkre szabott keretbe a folklórművészet alkotásainak zöme bele se férhetne, a hivatásos művészettel kapcsolatban pedig még hamarabb összeomlana minden ilyen feltételezés." *Voigt* abból a nevezetes marxi gondolatmenetből indul ki, amely szerint az ember mint nembeli lény vesz részt a humanizálásban és a művészet létrehozásában is, ennek alapján pedig — mint írja — „a munka és a művészet kapcsolatát nem pusztán a munkamegkönnyítő vagy tematikailag a munkát tárgyul választó művészetben kell keresnünk, hanem a humanizáló és antropomorfizáló folyamatok egészében kell látnunk e kapcsolat okát és kereteit".

Ha az ősművészet keletkezésének problémája ma még nyílt viták tárgya is, annyi minden bizonnyal megállapítható erről a művészetről, hogy létrejöttének előfeltétele volt az őstársadalom — az osztály nélküli társadalom — bizonyos fejlettsége: az ember nem készített fejlődésének kezdeteitől esztétikai tárgyakat, csak ember voltának, a természettel szembeni szabadságának magasabb fokán (feltételezések szerint az őstársadalmak második szakaszába való átmenet, a barbárságnak nevezett periódus idején, amely már a termelés csíráit is tartalmazta). Az is bizonyosra vehető, hogy e folyamatban az esztétikai tárgyak megelőzték az ember esztétikai tudatát, tehát az őstársadalom tagjai előbb készítettek objektíve esztétikai minőségekkel is rendelkező eszközöket, mintsem erről tudomásuk lett volna, s az esztétikai tudat csak később, e tárgyak hatására alakult ki. Nem lehet kétséges végezetül az sem, hogy az ősművészet még nem teljes értékű önálló művészet, hanem ez utóbbinak csupán előzménye, csírája.

Viszonylag kevés adat és kutatási eredmény szól

arról is, hogyan ment végbe az az átalakulás, amelynek során — szoros összefüggésben az őstársadalom felbomlásával és az osztálytársadalom kialakulásával — az ősművészetből kifejlődött az osztálytársadalmak művészete. E folyamat eredménye azonban világosan áll előttünk: a korábban egységes művészet két ágra szakad, az uralkodó osztályok *hivatásos művészetére* és a kizsákmányolt osztályok *folklórművészetére*.

E kétféle művészet megkülönböztető sajátosságait — *Voigt* Vilmos elemzései nyomán — az alábbiakban foglalhatjuk össze. A folklórművészet alávetett művészet, s mint ilyen, eleve telített elemi demokratizmussal, népközeliséggel, másfelől viszont elnyomottsága sokszor lelassítja, alacsonyabb fokra korlátozza vagy eleve lehetetlenné teszi művésziségének kibontakozását. Vele szemben a hivatásos művészet uralkodó helyzetet foglal el, s ha így inkább hatja is át az uralkodó osztályok ideológiája, fejlődése viszont szabadabb, magasabb szinteket ér el. A folklórművészet közösségi művészet, ami úgy értendő, hogy az alkotók mellett a társadalmi környezet is tevékenyen részt vesz a művek megteremtésében, s ez segíti is, de gátolja is a művészt, tevékenysége társadalmilag nem elismert foglalkozás, tehetsége gyakran nem bontakozhat ki szabadon, gyakran elsorvad. A hivatásos művészet viszont egyéni, közönsége fontos értékkritériumként támasztja vele szemben az eredetiség elvárását, alkotói társadalmilag elismert, sőt nagyra becsült foglalkozást űznek, s így tehetségük kibontakozása is biztosítottabb. A folklórművészet szájról szájra, ill. kézről kézre terjedő hagyományozás útján marad fenn, s ez a műnek előnyére is válhat, máskor azonban a rögzítettség hiánya miatt formái széttöredeznek, s végső soron ilyen körülmények között a mű már születésekor sem más, mint az őt megelőző és az utána következő változatok egyike: a folklórműnek nincs stabil al-

kata. A hivatásos művészet alkotásai ezzel szemben rögzítettek, a befejezett mű végleges, ezen elvileg senkinek nem áll jogában változtatni, módosítani, sőt a társadalom különös gondot fordít az ilyen művek minél tökéletesebb konzerválására és megőrzésére. Végezetül pedig a tények azt mutatják, hogy a hivatásos műveszet elvileg korlátlan fejlődési lehetőségeivel szemben a folklórművészet csupán átmeneti jelleggel létezik: a társadalmi fejlődés bizonyos fokán a folklór elsorvad, s átadja helyét a hivatásos művészetnek (lásd még *Folklór*).

A fentiekben jelzett sajátosságokon belül azonban a hivatásos művészet távolról sem egységes, egynemű jelenség, hanem igen bonyolultan összetett struktúra. Problémáinak tisztázását nem kis mértékben megnehezíti, hogy a történelem különböző korszakaiban igen különböző tevékenységformákat, hivatásokat neveztek művészeteknek, s a szóhasználat kérdésében még ma sincs egyetértés az esztétikai szakirodalmon belül.

Az ókorban a művészet fogalma (melyet a görögben a tekhné, poiészisz, a latinban az ars szóval jelöltek) mindenféle olyan foglalkozást egyaránt jelentett, amely szaktudást igényel. Így került pl. *Platón* rendszerezésében a mai értelemben felfogott művészek mellé a mesteremberek egész sora, a halász, a vadász, a kereskedő, sőt a rabló is. Nemigen változott ez a felfogás a középkorban sem, amikor a tárgyalkotó műveszeteket a kézműipar körébe sorolták (így kerültek pl. olykor a festőművészek a nyergesmesterek céhébe, minthogy a nyergeket festették is), a költészetet-és a zenét pedig a tudományok közé, sőt az újkor első nagy rendszerezője, Francis *Bacon* is azonos jellegű művészetnek tekintette a festészetet, az építészetet, a szobrászatot, a szabómesterséget, a fazekasságot és a zenét. E felfogás James *Harris* felosztásával még a XVIII. században is hatott.

A XVIII—XIX. században alakul ki az a fogalomhasználat, amely a közvetlen gyakorlati hasznosság szempontjainak alárendelt jelenségeket kizárja a művészet fogalomköréből, s csak az elsőrendűen esztétikai funkciókat betöltő tárgyakat nevezi művészi alkotásoknak. Hiába érvényesít tehát esztétikai szempontokat munkájában a szabó, a cipész, a fodrász, az asztalos és a többi iparos — hiszen az ő termékeiknek is szépeknek, ízléseseknek kell lenniük —, ilyen esetekben többé nem beszélünk művészetről. Mindazonáltal ez az értelemváltoztatás távolról sem követett esztétikai szempontból következetesnek mondható elveket. Az ugyan elvileg megindokolható, hogy az iparművészetet művészetnek nevezzük, az ipari formatervezés esetében viszont nem használjuk ezt a fogalmat: e két tevékenységforma közé húzhatunk ugyanis olyan választóvonalat, hogy az előbbiben az esztétikai szempontoknak alárendeltek a praktikum szempontjai, az utóbbiban viszont fordított a helyzet. Az építőművészet esetében viszont az esztétikai értékek nyilvánvalóan alárendeltek a használhatóság szempontjainak, ennek alkotásai tehát az ipari formatervezéssel rokon jellegűek, a fogalomhasználat — sőt, az esztétikai rendszerezések jó része — mégis a művészet körébe utalja az építészetet. Ennek fonáksságára a marxista szakirodalmon belül A. I. *Burov* hívta fel a figyelmet nagy nyomatékkal.

A fogalomhasználatnak ez a zavarossága az egyszerű terminológiai szempontokon messze túlmenő, elvi jellegű hibák forrása is lehet. Az olyan tevékenységformák ugyanis, amelyeknek alkotásaiban az esztétikai értékstruktúra mellett a praktikus értékek is szükségszerűen jelen vannak, köztudottan nem úgy tükrözik a társadalmi valóságot, mint a többi művészeti ág. Az ipari formatervezés, az iparművészet, az építőművészet stb. tárgyaival szemben elvárásunk pusztán annyi, hogy ezek szé-

pek legyenek, s a társadalmi helyzetet, a kort, amelyben születtek, az ilyen tárgyak csak rendkívül elvontan tükrözik lényegében nem mással, mint azzal, hogy korszerű szépségeszményekhez igazodnak. A formatervezett autó, mozdony vagy villanyvasaló, az iparművészeti váza, faliszőnyeg, az épület nem lehet sem rút, sem kifejezetten tragikus vagy komikus, bármilyen visszás társadalmi pillanatban is születtek ezek — e tekintetben mind a közönségigény, mind a művészeti gyakorlat, mind pedig az esztétikai elmélet állásfoglalása szinte teljes mértékben egybehangzó. Minthogy pedig ilyen módon ezek a művészeti ágak a negativitás tükrözésére elvileg sem képesek, alkotásaikban az osztályjelleg is csak igen korlátozottan, inkább — a modern korban szinte teljesen elsorvadt — díszítmények formájában jelenhet meg, a társadalmi visszásságok pártos leleplezése vasalóktól, hamutálcáktól, épületektől semmiképpen nem várható.

Márpedig a művészetnek — amint ezt a marxista esztétika teljes joggal, vitathatatlanul tisztázott elméleti pozíciók birtokában hangsúlyozza — társadalmi funkciója az, hogy kora emberi valóságának intenzív totalitását (lásd *Totalitás*) konkrétan, a teljes igazságnak megfelelően, realista módon (lásd *Realizmus*) tükrözze, s ezt a funkciót a művészet csakis az osztályharc fő kérdéseiben való tudatos és nyílt állásfoglalással (lásd *Pártosság*), a rút, a tragikus, a komikus és az alantas stb. társadalmi jelenségek konkrét ábrázolásával tudja betölteni (lásd még *Tükrözés*). Azok a művészeti ágak, melyeknek alkotásait közvetlen praktikus szempontok nem kötik, s amelyek kizárólag az autonóm művésziség értékkritériumait kell hogy megvalósítsák (lásd *Művésziség és művészietlenség*), ennek a funkciónak minden nehézség nélkül eleget is tudnak tenni — a korábbiak viszont, mint láttuk, erre elvileg is képtelenek. Ha tehát az iparművészetet

és építőművészetet minden megkülönböztetés nélkül besoroljuk a többi művészet mellé, akkor ezzel vagy ahhoz az abszurdumhoz jutunk, hogy e két művészeti ág alkotásai egytől egyig rosszak, hiszen nem felelnek meg a művésziség kritériumainak, vagy pedig feladjuk a marxista művészeti tükrözési elméletet.

Az így adódó két hibás alternatívával szemben nyilván azok a marxista esztéták képviselik a helyes megoldást, akik a művészetek e két csoportja közé választóvonalat húzva megkülönböztetik az *autonóm művészet* és az *alkalmazott művészet* körét. Az autonóm művészeti alkotások, mint az irodalom, a képzőművészetek, a zene- és táncművészet, a filmművészet, a fotóművészet, valamint a rádió- és televízió-művészet autonóm műfajai (hangjáték, tévéjáték) a konkrét valóságtükrözés kritériumaihoz igazodnak, míg az építőművészet, az ipari formatervezés, az iparművészet a korszerű szépségeszményeknek megfelelő, ízlésesen modern forma normáit követi csupán, s ugyancsak ide, az alkalmazott művészetek csoportjába tartozik a díszítőművészet, melynek alkotásai ugyan praktikus szempontokhoz nem igazodnak, de más műalkotások viszonyában alárendeltek (bővebben lásd *Díszítőművészet*).

A fenti két szféra feltérképezésével azonban korántsem merítettük ki mindazokat a jelenségeket, amelyek e mai fogalomhasználat szerint is a művészethez tartoznak. Ugyanis bármilyen különbség is legyen az értékstruktúrában vagy a tükrözési módban egy festőművész vagy egy iparművész műve között, abban mindkettőjük munkája megegyezik, hogy alkotásuk létrejöttének nem előfeltétele bármilyen más művészi produkció. Ezzel szemben a színművész, a zongoraművész, a hegedűművész stb. produkciójának szükségszerű előfeltétele az írott színdarab, a zenemű, azaz egy másik művész alkotása, különben e művészeknek tevé-

kenységük kifejtésére módjuk sem lehet. Ez a szempont különíti el egymástól az *alkotó művészeteket* (*produktív művészeteket*) és az *előadóművészeteket* (*reproduktív művészeteket*), még ha a köztük mutatkozó határvonalak — mint az esztétikai szféra határvonalai általában — nem is áthághatatlanok (bővebben lásd *Előadóművészet*, *Színházművészet*).

A művészet eddig ismertetett szféráinak ágazatai más szempontok szerint is csoportosíthatók, pl. aszerint, hogy befogadásuk az emberi érzékelésnek melyik fajtájához kötött (bővebben lásd *Művészeti ágak*). Ezeken az ágazatokon belül pedig az egyes műalkotások a köztük mutatkozó azonosságok és különbségek alapján számos alosztályba csoportosíthatók (bővebben lásd *Műfajok és műnemek*). Mindezek a szempontok azonban az értéket illetően közömbösek abban az értelemben, hogy bármilyen különbség mutatkozik is egy alkalmazott művészeti és egy autonóm művészeti, alkotó művészeti vagy előadóművészeti produkció értékstruktúrájának elemzése során, ez a különbség nem jelenti azt, hogy bármelyik típusú alkotás eleve értékesebb vagy értéktelenebb lenne a másiknál. Ha a mű teljesen megvalósítja a saját értékstruktúrájának lehetőségeit, akkor a maga társadalmi funkcióját teljes mértékben betölti, s így egyenértékű a művészet más típusaiban született csúcsteljesítményekkel. Létezik azonban egy olyan kategóriarendszer is, amelyik nemhogy közömbös lenne az érték szempontjából, hanem éppen az értékkülönbségek alapján különíti el egymástól a művészeti jelenségeket. A tartalmi és formai tekintetben egyaránt magas színvonalú alkotásokat a marxista fogalomhasználat hagyománya a realista művészet kategóriájába sorolja (bővebben lásd *Realizmus*). Ennek polárisan ellentéte a giccs tartalmilag hazug, formailag pedig gyatra álművészete (bővebben lásd *Giccs*). E két pólus között az átmenetek igen

sokféle válfaja található a művészeti technikát virtuóz módon kezelő, ám tartalmilag problematikus *formaművészettől* a tisztes középszeren át a tehetségtelenül kísérletező *dilettantizmusig*, a nagy elődök vagy kortársak műveit szolgaian utánzó *epigonizmusig* stb. Külön, igen bonyolult szférája a művészetnek az úgynevezett szórakoztató művészet köre, amelynek jelenségei voltaképpen a művészeten kívüli esztétikumtól az álművészetig terjednek (bővebben lásd *Szórakoztató művészet*).

A marxista elmélet álláspontja szerint a művészet a *társadalmi tudatformák* egyike, s mint ilyen, a társadalom szerkezetében a *felépítmény* része, egy sorban a politikával, a joggal, a vallással, az erkölccsel, a filozófiával, a tudománnyal. A társadalmi felépítmény fejlődését végső soron a *társadalmi alap* (a társadalom gazdasági rendje, vagyis a termelőerők adott állapota által meghatározott termelési viszonyok összessége) határozza meg, s ennek változásai maguk után vonják a felépítmény megváltozását is. Hangsúlyozandó ugyanakkor, hogy az alap nem abszolút módon determinálja a felépítményt, hanem — amint ezt *Marx* és *Engels* kifejtette — a társadalom e két szférájának viszonya dialektikusan értelmezendő: a felépítmény is visszahat az alap fejlődésére, s e két szféra változásai az *egyenlőtlen fejlődés* törvényszerűségeit követve korántsem mennek végbe mindig párhuzamosan. A gazdasági fejlődés hatása nem közvetlenül érvényesül a felépítményben, hanem — *Engels* szavait idézve — ez „az egyes területek megszabta feltételeken belül érvényesül: a filozófiában pl. a (többnyire megint csak politikai stb. álöltözetben ható) gazdasági befolyásoknak a meglevő, az elődöktől örökölt filozófiai anyagra való hatása által. A gazdaság itt semmit nem teremt a novo (egészen újból), viszont meghatározza a készen talált gondolati anyag megváltoztatásának és továbbképzésének módját, de még ezt is többnyire

csak közvetve, amennyiben a filozófiára legnagyobb közvetlen hatásuk a politikai, jogi, erkölcsi tükröződéseknek van." A fenti gondolatmenetet elemezve *Lukács* György kimutatja, hogy „az ember szellemi tevékenységének minden területén tehát bizonyos relativ önállósággal bír; ez vonatkozik legelsősorban a művészetre és az irodalomra. Minden ilyen tevékenységi terület, minden ilyen szféra — az alkotó szubjektumokon keresztül — önmagát fejleszti, közvetlenül saját korábbi alkotásaihoz kapcsolódik, azokat fejleszti tovább, ha kritikával és polemikusan is."

A felépítmény az osztálytársadalmakban ugyanolyan ellentmondásos jellegű, mint az alap, a különböző osztályoknak és rétegeknek általában mind létezik külön — bár egymástól nem elszigetelt, sőt adott esetekben intenzív kölcsönhatásban levő — ideológiája, művészete. A különböző társadalmi osztályok, rétegek azokat a műalkotásokat részesítik előnyben, amelyek megfelelnek a rétegükben uralkodó *közízlés* normáinak, s a művészek természetszerűen igazodnak is az őket mintegy eltartó *közönség* elvárásaihoz. Ezek az elvárások pedig nemcsak formai vagy tematikai jellegűek, hanem ideológiai-politikai természetűek is, és így a művészi alkotások — nyílt vagy burkolt formában — mindig *osztályjellegűek*. Tévesnek bizonyultak ugyanakkor azok a vulgárszociológiai elképzelések, amelyek ebből azt a következtetést vonták le, hogy a művészet a különböző társadalmi rétegek érdekeit közvetlenül kifejező és csak ezt kifejező ideológiai forma, tehát a szocializmust megelőző társadalomfejlődési periódusok uralkodó művészete ugyanolyan népelnyomó eszköz volt az uralkodó osztályok kezében, mint az állam vagy az egyház, s ezért egészében elvetendő és felcserélendő egy olyan proletárművészettel, amelyik semmiféle közösséget nem vállal a művészet addigi hagyományaival, eredményeivel. E vulgáris művészetértel-

mezés ellen már a maga idején is fellépett a helyes marxi elveket követő esztétika, a probléma teljes mélységét feltáró megoldás pedig *Lukács* György érdeme, aki kimutatta, hogy az igazi, a realista művészet a haladó osztályérdekek közvetítésével mindig az adott kor társadalmi problémáit az emberi nem egésze fejlődésének szemszögéből méri fel és ítéli meg. Ebből következően pedig az igazi művészi alkotások érvénye nem egyetlen történelmi pillanathoz kötött: a realista művészet voltaképpen nem más, mint az emberi nem öntudata, alkotásai egyfelől alapul szolgálnak ahhoz, hogy az ember felmérje saját fejlődésének távlatait, másfelől pedig — e történelmi tapasztalatok birtokában — tájékozódást nyerjen a hasonló helyzetekben való helyes magatartás felől. Ezért — noha a művészet kifejezőeszközei, módszerei természetesen ugyanúgy fejlődnek, mint az emberi kultúra egésze — az igazi művészi alkotásokat a fejlődés sosem érvényteleníti. (Ebben is különbözik — többek között — a művészet a tudománytól, melynek tételeit a fejlődés egyre pontosítja, korrigálja.)

A művészet azáltal, hogy az emberiség, az emberi nem egészének szemszögéből világítja meg az egyes ember számára az élet eseményeit, hozzásegítheti befogadóját ahhoz, hogy felülemelkedjék saját egyénien szubjektív, önös érdekein, s magatartásában az egész emberiség fejlődése szempontjából lényeges érdekekhez igazodjék. A művészetnek ilyen hatását nevezi *Lukács* György *katarzis*nak (felújítva és marxista szellemben továbbfejlesztve *Arisztotelész* nevezetes katarzis-koncepcióját). Ugyanakkor *Lukács* arra is rámutat, hogy a katartikus hatás nem következik be minden esetben automatikusan: hogy a befogadó mit tudatosít magában a műalkotásból, s egyáltalán tudatosít-e abból bármit, ez nagymértékben annak függvénye, hogy milyen világnézettel, élettapasztalatok-

kal nyúl a műhöz. Bár elvileg az sem kizárható, hogy a művészi élmény hatására radikális fordulat következik be az ember életében, általában az egyes művek hatása csaknem észrevétlen marad, s csak az azonos jellegű behatások egész sora eredményez észlelhető változást az ember magatartásában.

MŰVÉSZETI ÁGAK

Művészeti ágaknak a műalkotások azon nagy csoportjait nevezzük, melyeknek jellemzője a művészi mondanivaló rögzítésere kiválasztott *anyag* típusának és *formanyelv*ének (*Lukács* György fogalomhasználata szerint *egynemű közeg*nek) legáltalánosabb közössége. Amiként a műveket az egyes művészeti ágakon belül is további csoportokba rendezhetjük (lásd *Műfajok és műnemek*), a művészetelmélet teoretikusai a legrégibb időktől kezdve arra törekedtek, hogy a köztük megfigyelhető azonosságok és különbségek alapján magukat a művészeti ágakat is csoportosítsák.

Minthogy az ilyen rendszerezések egészen a XVIII. századig a különböző mesterségeket is a művészetek körébe sorolták [ahogyan pl. *Platón*nál a rabló, a szofista filozófus és a szobrász egyaránt a „tekhné" képviselője (lásd *Művészet*)], felosztási szempontjaik ma már többnyire igen kevés haszonnal tanulmányozhatók. Ebben a tekintetben is jelentős kivétel azonban *Arisztotelész*, aki a *mimézis* (lásd *Tükrözés*) eszközeit megkülönböztetési alapul véve elkülönítette egymástól egyfelől a szín és az alak, másfelől a ritmus, harmónia és beszéd eszközeit felhasználó művészeti ágakat, tehát a képzőművészeteket és (az ókorban még többnyire egyazon produkcióban jelentkező) zenével, énekkel és tánccal előadott költészetet. Ez az elgondolás fejlődött tovább azután azokban az újkori rendszerezésekben, amelyek a befogadás érzékelési módját alapul véve a művészeti ágakat két nagy csoportba osztják: a *látás művészetei* körébe tar-

toznak itt a képzőművészetek, a táncművészet és az építőművészet, a *hallás művészetei* pedig a zene és a szépirodalom.

Hasonlóan rendkívül elterjedt az újkori esztétikában A. W. *Schlegel* felosztása, amely az alkotás dimenzióira épül: a *térbeli művészetek* csoportja itt a képzőművészetekből, iparművészetből és építőművészetből áll, az *időbeli művészetek* a szépirodalom és a zene, a rendszerezés középpontjában pedig a tér és idő dimenzióját egyaránt felhasználó táncművészet áll. (E felosztás logikája szerint a *Schlegel* idején még nem létezett filmművészet is ilyen központi helyet foglal el.)

Mindkét rendszerezési kísérlet ellen számos érvet lehet felhozni. Ami az elsőt illeti, itt a fő ellenérv a szépirodalom bizonytalan helye: az olvasott szöveg ugyanis a látás művészeteinek sorába illenék, de ha ugyanezt a szöveget felolvasás, szavalás útján fogadjuk be, úgy a hallás művészeteinek körébe tartozik. Ezért javasolja *Szigeti József* e kategóriapár helyett a *belső szemlélethez szóló művészetek* és a *külső szemlélethez szóló művészetek* megkülönböztetésének bevezetését: okfejtése szerint „az építészetnek és szobrászatnak a festészettel közös vonása az, hogy a külső szemléletre apellál, közvetlenül, érzékileg megjeleníti és a szemünk elé állítja azt, amit ábrázol". Ezzel szemben a szépirodalom „a belső szemléletre apellál, arra, hogy a szavakat, hangképeket jelentéstartalmuk alapján belül vizualizáljuk", hasonlóan a zenéhez, amely ha külső eszközökkel kelti is fel az érzelmi mozgás sajátos ritmusát, „azért mégis belülről és a bensőnkhöz szól, sőt olyan meghatározatlan módon szól a bensőhöz, hogy a benne kifejeződő érzelmeket nagyon különböző tárgyi tartalmakkal tölthetjük meg".

A térbeli és időbeli dimenziókat alapul vevő felosztás ugyancsak problematikusnak látszik, ha merev kategorizálásra használjuk. Könnyen kimutat-

ható ugyanis, hogy a képzőművészetek befogadása sem egyetlen pillanat alatt megy végbe, hanem időbeli egymásutánban, fokozatosan, aminthogy az is köztudott, hogy a szobrok és a festmények is képesek az előzményekre és következményekre sűrítetten utaló ún. „termékeny pillanat" rögzítésével az időbeliség bizonyos mértékű tükrözésére. Ami másfelől a szépirodalmat illeti, ennek ábrázolási módja legalább olyan mértékben térbeli, mint időbeli, belső szemléletünkben teljesen korlátlanul képes a plaszticitás élményének felidézésére, s a zene teoretikusai is joggal mutatnak rá arra, hogy a zenei élményben az egymásutániság mellett az egymásmellettiségnek is nagy szerepe van, a zene térbeli képzeteket is szuggerál.

Merev és rigorózus határvonalak azonban sehol nem mutatkoznak az esztétikum szférájában, s a művészeti ágak rendszerezésekor sem állíthatunk fel soha teljesen körülhatárolható egységeket. Felosztási szempontjaink mindig csak tendenciákat, csomópontokat jelenthetnek. A különböző művészetek közötti különbségek sosem úgy mutatkoznak, hogy az egyik szempont csak itt, a másik csak amott érvényesül, hanem úgy, hogy valamely tendencia az egyik csoportban előtérben áll, domináns jellegű, a másikban viszont a háttérben, alárendelt funkciót tölt be. Nincsen ez másképpen a fent említett belső és külső szemléleti jelleg esetében sem, hiszen egyrészt a belső szemlélethez szóló művészetek (irodalom, zene) esetében is az a feltétele a befogadásnak, hogy külső érzékszerveink (fül, szem) működjenek, másfelől pedig a külső szemlélethez szóló művészetekben sem lehet szó adekvát befogadásról a belső érzékelés, a fantázia működése nélkül. Ilyen megfontolások alapján azt állíthatjuk, hogy a fentiekben ismertetett felosztásoknak mindegyike helyesen világít rá a művészeti ágak közötti azonosságok és különbségek egy-egy oldalára, ám e különbségeket egyrészt ten-

denciáknak kell felfognunk, másrészt pedig a művészeti ágak rendszere minden valószínűség szerint több, egymást bonyolultan keresztező szempont figyelembevételével felépítendő modell lesz majd, s a fenti kategóriapárok távolról sem közelítik meg az itt számbaveendő szempontok összességét.

Ezek közé a szempontok közé tartozik az a megkülönböztetés is, amely (*Lukács* György szerint) a valóságot az *egyszeres visszatükrözés* és a *kettős visszatükrözés* eszközeivel ábrázoló művészeti ágak között fennáll. E különbségtétel *Szigeti* Józsefnél a *mimetikus művészetek* és *nem mimetikus művészetek* címszava alatt szerepel, s lényege az a megfigyelés, hogy amíg a művészeti ágak nagyobb része (így a képzőművészet, a szépirodalom, a filmművészet, a táncművészet stb.) a művészi tükrözés során lényegi mondanivalóinak megjelenítésére a külső valóság közvetlenül adott formáit is reprodukálja, addig a művészetek másik csoportja (mindenekelőtt a zene- és építőművészet) az ábrázolás ilyen eszközeit általában és alapvetően nem alkalmazza, hanem elvontabb formaelemekkel tükrözi a valóságot. (A szakirodalom egy része a fentiek helyett az *ábrázoló művészetek* és a *kifejező művészetek* megkülönböztetésével él. Ezzel szemben azonban ismeretes az az ellenvetés, amely szerint terminológiailag helytelen az ábrázolást és a kifejezést szétválasztani, ugyanis ezek minden művészeti ágban dialektikus egységet alkotnak.)

További fontos szempontokat nyújt a művészeti ágak rendszerezéséhez az *alkalmazott* és az *autonóm művészetek* megkülönböztetése: az előbbiek (mint az építőművészet, az iparművészet, az ipari formatervezés stb.) olyan tárgyakat hoznak létre, amelyek esztétikai funkcióik mellett vagy ezeknek egyenesen fölérendelten közvetlen gyakorlati funkciókat is be kell hogy töltsenek, míg az utóbbiak (a szépirodalom, a képző- és zeneművészet stb.) kizárólag esztétikai funkciók ellátására hivatottak.

Jogosult az *alkotó művészetek* (más néven *produktív művészetek*) és az *előadóművészetek (reproduktív művészetek)* megkülönböztetése is. A fő különbség közöttük az, hogy amíg az előbbiek alkotásai (mint a festmények, a szobrok, a szépirodalmi szövegek, az épületek, az iparművészeti tárgyak stb.) minden más teljesítménytől függetlenül is teljes értékűek, addig az utóbbiak produkciói (mint pl. a színészé, a rendezőé, a szavalóé, a hegedű- vagy zongoraművészé stb.) önmagukban értelmetlenek: funkciójuk nem több, mint az, hogy valamely más, alkotó művész művét megszólaltassák, megelevenítsék. Az elkülönítés azonban itt sem lehet éles, amint erre *Szigeti József* figyelmeztet: „Világos — írja —, hogy a zenedarab a zeneszerző munkájának eredménye; a papíron maradt, kottára írt zenedarab azonban csak az előadás által válik átélhető műalkotássá, tehát művészi alkotásoknál a produkció és a reprodukció bizonyos értelemben összefonódhat egymással."

Fontos különbségek mutatkoznak a *hivatásos művészetek* és a *folklórművészetek* összevetése alapján is. Az előbbi az uralkodó osztályok művészete, s ezért ennek ideológiái hatnak reá, helyzete viszont lehetővé teszi kibontakozását, az utóbbi alávetett művészet, eleve telített elemi demokratizmussal, de elnyomottsága korlátozza vagy lehetetlenné teszi azt, hogy magasabb színvonalra emelkedjék. A hivatásos művészet alkotásai stabil, maradandó jellegűek, a folklórmű viszont szájhagyományozó, ill. kézről kézre terjedő jellege folytán többnyire születésekor sem más, mint az őt megelőző és az utána következő változatok egyike. S bár a hagyományozó jelleg előnyére is szolgálhat, formái a rögzítettség hiánya miatt gyakran széttöredeznek. A hivatásos művészet alkotásai egyéniek, a folklórművek pedig közösségiek, s bár a közösség segíti is a folklóralkotót, de gátolja is, nem engedi szabadon működni (lásd *Folklór*).

E legutóbbi szempont a hivatásos művészeteken belül is érvényesül olyan értelemben, hogy a hagyományosan egyetlen alkotó munkájának eredményeként létrejött alkotásokat, az *egyéni művészetek* termékeit meg szokás különböztetni az ún. *kollektív művészetek* (más néven *szintetikus művészetek*) produkcióitól, amelyek (mint pl. az operák, filmek, színházművészeti alkotások, televíziójátékok stb.) eleve több társművészi teljesítmény szintézisét, alkotói kollektívák közös erőfeszítését feltételezik.

Az ilyen s hasonló azonosságok és különbségek gondos feltérképezése szükséges ahhoz, hogy a polgári esztétika egysíkú, formállogikai módszerrel készített felosztási sémáival szemben létrejöjjön a művészeti ágak rendszerének marxista elmélete, figyelembe véve *Lukács* György okfejtését az *egynemű közegek* törvényszerűségeiről és a művészetek pluralizmusának azon sajátosságáról, miszerint ez a pluralitás „nem egy egységes esztétikai elv (vagy ahogy a nagy idealista filozófusok mondják: esztétikai eszme) differenciálódásának eredménye; ellenkezőleg, ez az esztétikum őstényе, és az esztétikai elvhez — gondolatailag és már nem a közvetlen esztétikum szintjén — csak úgy juthatunk el, hogy filozófiailag tudatosítjuk az egynemű közegek legáltalánosabb, közös vonásait. Még rendszeres együvé tartozásuk sem vezethető le kizárólag egy ilyen elvből, inkább az emberi szükségleteknek abból a rendszeréből származik, amely lehetővé teszi és elősegíti, hogy az ember az esztétikumba fejlődjön át."

MŰVÉSZISÉG ÉS MŰVÉSZIETLENSÉG

Az esztétikai jelenségek korén belul a jelenségek egyik csoportja — melyet összefoglalóan az *autonóm művészet* elnevezéssel illetunk — olyan sajátosságokkal rendelkezik, amelyek szembetűnően megkulönböztetik az esztétikum más megjelenési formáitól (bővebben lásd *Esztétikum*, *Művészet*). E megkülonböztető sajátosságok sorában igen fontos tény, hogy itt az esztétikum minden szférájában megtalálható úgynevezett *esztétikai minőségek* (amilyen a szépség, a rútság, a tragikum, a komikum stb.) mellett egy sor olyan esztétikai minoséget is találunk, amelyek csak ebben az esztétikai szférában, az autonóm művészetekben találhatók, vagy legfeljebb még az *alkalmazott művészetek* körében,' s ezért ezeket összefoglalóan *művészeti minőségek*nek nevezzuk.

E művészeti minőségek belső sajátosságainak és egymáshoz való viszonyának, rendszerezésének problémái napjainkban még igen nagy mértékben tisztázatlanok. Az eddigi kutatási eredményeket az alábbiakban foglalhatjuk össze.

Amiként az esztétikai minőségek is a pozitív értéket jelző szépség és a negatív értéket jelző rútság két pólusa között helyezkednek el, a művészeti minőségek rendszere is hasonló, kétpólusú struktúrának látszik, amelyben a két legátfogóbb, a szépséghez és rútsághoz hasonló terjedelmű kategória: a művésziség és a művészietlenség. Ezeknek különböző válfajai voltaképpen a művészeti minőségek.

Ha a marxista tükrözési elmélet eredményeit

próbáljuk alkalmazni a művészeti minőségek rendszerének körvonalazásában, a központi értékkategória a művésziségen belül a realizmus, a művészietlenségen belül a nem-realizmus lesz (bővebben lásd *Realizmus*). A realista művészi tükrözés legfontosabb feltétele, s így a művésziség egyik legjellegzetesebb kritériuma az *igazság*, az, hogy a műalkotás az objektív valóságnak megfelelően tükrözze az ábrázolt történelmi pillanatot. A vele szembenálló értékkategória a *torzság*, a valóságról nyújtott kép hamissága, amely akkor áll elő, ha a műalkotás szebbnek vagy rútabbnak ábrázolja a kor összképét, mint amilyen, illetve akkor, ha időleges társadalmi jelenségeket tartósaknak, netán megváltoztathatatlanul „örök emberieknek", vagy megfordítva, tartós emberi értékeket pillanatnyi érvényűeknek, elvetendőknek állít be.

Az igazság fogalmával kapcsolatban itt nyomatékosan hangsúlyozni kell, hogy az egy sajátos *művészi igazság*ot jelent, melynek feltételei nem azonosak a tudományos igazságfogalom feltételeivel. A művészi ábrázolásban tükrözött jelenségeknek nemhogy nem kell megfelelniük a tudományos igazság dokumentáris jellegű követelményeinek, hanem ezek köztudottan általában kitalált, költött dolgok, olykor egyenesen fantasztikusak, mesések. A művészi ábrázolás jelenségeinek e *fiktivitása*, képzeletbelisége azonban arra szolgál, hogy lehetőséget nyújtson az alkotónak ahhoz, hogy a valóban létező vagy megtörtént jelenségeknél lényegremutatóbb, tipikusabb jelenségekben tükrözze a társadalmi valóság törvényszerűségeit: a műalkotás lényegi szerkezetére tehát a szó legszorosabb értelmében vett igazság feltételei vonatkoznak (bővebben lásd *Tipikusság*).

Ezeket az igazságokat a műalkotás azonban csak akkor tudja művészien megjeleníteni, ha rendelkezik a *korszerűség* jellemvonásával: az adott kor társadalmi tudata számára adott legfejlettebb le-

hetőségekkel, ezen belül pedig a művészet legfejlettebb formai vívmányainak birtokában tárja elénk mondanivalóját. A korszerűség feltétele a mélyreható valóságismerettel, gazdag élettapasztalatokkal párosuló haladó világnézet. hiszen ezek hiányában az alkotó nem képes arra, hogy az igazsághoz híven mérje fel az adott társadalmi valóság lényegi vonásait. E tartalmi feltételekkel azonban egyenrangúak a formai követelmények, amennyiben ugyanis a mű formájában e fogalom egyik negatív értékű megfelelője, a *korszerűtlenség* érvényesül. annyiban ez a legkorszerűbb eszmei mondanivalót is eltorzítja, konzervatív színezetűvé teszi. Ugyanígy kudarchoz vezet természetesen az is, ha a korszerű forma nem párosul megfelelő tartalommal, ebben az esetben a korszerűség másik negatív fogalompárjának jelensége, a korszerűsködő *modernizmus* áll előttünk.

A tartalmi és formai korszerűség szempontjainak magas színvonalú érvényesülése az *eredetiség* minőségének előfeltétele, hiszen az eredetiségben — amint *Lukács* György kifejti — döntő fontosságú szerepet játszik az a mozzanat, hogy a művésznek sikerüljön „helyesen megragadni a korában fellépő lényegesen újat tartalom, irány és arány tekintetében", s képes legyen „az új tartalomnak szervesen megfelelő. belőle újjászületett formát kialakítani". Az eredetiség azonban nem azonosítható egyszerűen a korszerűséggel, mert elengedhetetlen összetevője az *egyéniség* mozzanata is, amely azt a feltételt jelenti, hogy a műalkotásban az alkotó megismételhetetlen személyiségjegyeinek is tárgyiasulniuk kell ahhoz, hogy a mű valóban művészi legyen. A művészi tükrözésnek ugyanis lényegi, a többi tükrözési módtól megkülönböztető sajátossága az *élményszerűség* (bővebben lásd *Tükrözés*), az, hogy a közvetlen, személyes élményhez hasonló formában tárja ábrázolásait a befogadó elé, az élménynek pedig mindig elengedhe-

tetlen jellemvonása az, hogy egyéni, személyes. Az eredetiség ismét több negatív művészeti minőséggel áll szemben, melyek közül az idegen minták utánzása a régebbi vagy kortárs mesterek szolgai követése az *epigonság* a saját, korábban kialakított formák változatlan alkalmazása a *modorosság;* az eredetiség és egyéniség túlhajtása; a kiagyaltan különc megoldásokkal való feltűnéshajhászás pedig az *eredetieskedés.*

Az *élményszerűség*nek azonban természetesen nem az egyéniség az egyetlen feltétele, hanem mindenekelőtt az *érzékletesség*, az, hogy a mű kellő felidéző erővel adja át az ábrázolt élmény lényeges érzéki tulajdonságait. Attól függően, hogy a mű melyik művészeti ág körébe tartozik, tehát melyik érzékelési mód síkján rögzíti az élményt, az érzékletességnek több, különböző összetevője van, mint a *plasztikusság*, a *szemléletesség*, a *zeneiség* stb. Negatív értékű fogalompárja a *fogalmiság*. Ez olyan produkciók jellemvonása, amelyek az érzéki megjelenítés törvényét kikerülve, pusztán intellektuális módon közlik mondanivalójukat.

Erősen rokon fogalom az érzékletességel az *anyagszerűség*, amelynek kritériuma az, hogy az alkotó műve létrehozásakor a választott művészeti *ág* és *műfaj egynemű közeg*ének kereteit ne lépje át, s minél sértetlenebbül őrizze meg az alkotás során felhasznált anyagok természetes struktúráját, de legalábbis ne formálja ezt az anyagot úgy, hogy a létrejövő alakzatok szembetűnően idegenek legyenek az anyag természetes érzéki tulajdonságaival szemben. A művészetek történeti fejlődése során ugyan az anyagszerűség szempontjai nem mindig ervényesültek egyforma mértékben, s dogmatikusan e szempontok semmiképpen nem alkalmazhatók, hiszen éppen napjaink művészete vezetett be — pl. a montázs, kollázs alkalmazásával a képzőművészetekben — ilyen vonatkozásban igen figyelemre méltó újításokat, az *anyagszerűtlenség* legki-

rívóbb esetei azonban szinte bizonyosan kudarchoz vezetnek (pl. kő és szövet kombinációja egy szobron).

Az anyagszerűség voltaképpen az *egységesség* egyik megnyilvánulása is. Ez a művészeti minőség azt a követelményt jelenti, hogy a művésznek a valóságban külön-külön felbukkanó jelenségeket harmonikus egésszé kell formálnia olyan módon, hogy az egyes részletek egymáshoz és a mű egészéhez egyaránt szervesen és szükségszerűen illeszkedjenek. Ellentéte az *eklektikusság*, amelynél a mű össze nem illő tartalmi-formai elemek véletlenszerű halmaza.

E szerves és szükségszerű illeszkedésnek fontos tényezője a mű alkotóelemeinek helyes eloszlása, az *arányosság*, ami azt a követelményt jelenti, hogy az ábrázolás lényeges mozzanatai kiemeltebb helyet nyerjenek a műben, mint a kevésbé lényegesek; ellentéte, az *aránytalanság* esetén a műben ábrázolt jelenségek értékrendje felborul, és az esetleg helyesen elgondolt alkotói mondanivaló torzultan tükröződik az alkotásban.

Az arányossággal szorosan összefügg a *tömörség* művészeti minősége abban az értelemben, hogy ez a közölt tartalom és a közlésre felhasznált formaelemek mennyisége közötti ideális arányokat határozza meg. A tömörséggel szemben ismét két negatív művészeti minőség áll: ha a közlésre felhasznált formaelemek mennyisége aránytalanul sok a közölt tartalomhoz képest, ez *terjengősséget* okoz, a túlzott tömörség viszont, amikor az alkotó oly sok mondanivalót zsúfol az ábrázolásba, hogy az megfejthetetlenül bonyolulttá válik, az *érthetetlenség* egyik esete.

Az *érthetőség* minősége is a művészet legfontosabb sajátosságai közé tartozik, hiszen enélkül a műalkotás nem alkalmas arra, hogy betöltse társadalmi tudatformáló szerepét. Másfelől viszont az sem lehet kétséges, hogy a társadalmi fejlődés ed-

digi szakaszaiban sosem alakulhatott ki még olyan helyzet, hogy a művészet alkotásai mintegy önmaguktól, automatikusan megfelelhettek volna a teljes *közérthetőség* igényeinek, azaz mindenki számára egyformán érthetők lettek volna. Sőt, a régebbi korokban fel sem merülhetett ez a probléma, minthogy a különböző kultúrkörök népei egymástól nagymértékben elszigetelten éltek, nem ismerték egymást, de azonos társadalmon belül is olyan távolságok választották el egymástól a különböző társadalmi osztályokat, hogy egymás művészetével nem is igen találkoztak: a paraszt nem vehetett részt a lovagköltők versenyein, a nemesúr pedig nem járt a fonóba. A kapitalista világrendszer kialakulásával omlottak le az egyes kultúrkörök közötti válaszfalak, s jött létre a világművészet kialakulásának alapja, a szocialista társadalomnak pedig egyik fő célkitűzése az osztálykorlátok megszüntetése, s ezen belül az uralkodó osztályok kulturális privilégiumainak megszüntetése, a művészet értékeinek közkinccsé tétele is. A múlt örökségeként azonban a legkorszerűbb művészeti törekvések formanyelve és a legszélesebb néptömegek kultúrszintje között napjainkban még a szocialista társadalomban is ellentmondások feszülnek, s ezek feloldása nem mehet végbe olyan módon, hogy a művészetet arra késztessük: a közérthetőség érdekében fejezze ki mondanivalóit a legprimitívebb, mindenki számára automatikusan érthető eszközökkel. Az érthetőség feltétele így nem más, mint az, hogy a műalkotás a történelmileg kialakult, társadalmi hagyományokra épülő jelrendszereket vegye alapul, azokat fejlessze tovább olyan újításokkal, amelyeket a benne rögzített új tartalmak tesznek szükségessé: ilyen módon a mű érthető mindazok számára, akik e jelrendszer konvencióit ismerik, elvileg pedig közérthető is, hiszen ezek a konvenciók mindenki által elsajátíthatók. Az *érthetetlenség* negatív jelensége áll vi-

szont előttünk akkor, ha a művész merőben szubjektivisztikus jelrendszert teremt, olyan mértékben elszakad a hagyományos kifejezésformáktól, hogy ez már megszünteti azt a lehetőséget, hogy a műértő közönség újításait követhesse.

A pozitív művészeti minőségek közül nem egy előfeltétele az *érdekesség*nek, aminthogy a negatívak, a művészeti hibák nagy része az *unalmasság* eredője. Az érdekesség, mint erre *Kant* rámutatott. nem más, mint az ismerős és ismeretlen ellentétének egysége: az ember számára mindig az érdekes. ha az általa ismert dolgok addig ismeretlen oldalait fedezi fel. (A teljes mértékben ismert vagy ismeretlen dolgok nem lehetnek érdekesek, ahogyan pl. ismerős emberek ismert dolgairól, vagy teljesen ismeretlen emberek ügyeiről értesülni érdektelen, unalmas, viszont ismerőseink addig ismeretlen dolgait megtudni mindig érdekes.) A korszerű, egyéni ábrázolás mindig a valóság új, addig ismeretlen oldalait tárja fel, s a tömörség biztosítja, hogy ezek az újszerű mozzanatok a művészi élmény folyamatában se váljanak a fölösleges részletezés, ismétlés miatt unalmassá, ugyanakkor viszont az érthetőség biztosítja azt is, hogy ezek az addig ismeretlen mozzanatok az ismert formanyelv segítségével átélhetők legyenek. A korszerűtlenség, az epigonság, a modorosság és a terjengősség esetében a túlzott ismertség okoz unalmat, az eredetieskedés és az érthetetlenség esetében viszont az ismeretlen mozzanatok túlsúlya teszi érdektelenné az alkotást.

Az érdekesség nyilvánvalóan rendkívül fontos művészeti minőség, hiszen ez biztosítja a mű számára azt, hogy fel tudja kelteni és le tudja kötni a befogadók figyelmét, s ez is előfeltétele annak, hogy betölthesse társadalmi tudatformáló feladatait. Másfelől viszont hangsúlyozandó az is, hogy igazi művészet a fentieknek megfelelően nem létezhet érdekesség nélkül, ugyanakkor nem minden

érdekes mű művészi is egyben. A valóság perifeerikus, távoli vagy éppen intim mozzanatait (pl. egzotikus, kalandjellegű vagy erotikus jelenségeket) ábrázolva a mű kielégítheti kíváncsiságunkat, szórakozásvágyunkat, lekötheti figyelmünket anélkül is, hogy a magas színvonalú művészet, a realizmus feltételeinek megfelelne (bővebben lásd *Szórakoztató művészet*).

A fentiekben ismertetett művészeti minőségeken túlmenően számos olyan pozitív vagy negatív minőségről van még tudomásunk, amely a maga helyén igen fontos mozzanata lehet az alkotásnak, ha nem is tartozik az általános érvényű kategóriák sorába (mint pl. a *monumentalitás, elegancia* stb., vagy az egyes művészeti ágak és műfajok belső sajátosságait kifejező fogalmak, pl. a *drámaiság, líraiság, festőiség* stb.). Ezek sajátosságainak, rendszerezésének problémája azonban napjainkban még igen kevéssé körvonalazott.

PÁRTOSSÁG

A fogalom maga (partyijnoszty) *Lenin* 1905-ben írt „A párt szervezete és a pártos irodalom" (Partyijnaja organyizacija i partyijnaja lityeratura) című cikkéből származik. A *Lenin* által ott kifejtett jelenség azonban voltaképpen egyidős az osztálytársadalmak művészetével: mióta a társadalmi osztályok kialakultak, a művészek így vagy úgy mindig állást foglaltak valamelyik osztály érdekei mellett, s ezen keresztül koruk problémáiban.

A művészeknek koruk nagy társadalmi-emberi problémáival kapcsolatos állásfoglalását legáltalánosabban *irányzatosság*nak (*tendenciózusság*nak) szokás nevezni. Már *Arisztophanész* hangsúlyozta, hogy „városának hasznosat akar mondani", és az irányzatosság modern — a pártosságéhoz közel álló — tartalmát kidolgozó *Engels* szerint rajta kívül Aiszkhülosz, Dante, Cervantes s a kiemelkedő művészek valamennyien erősen irányzatosak voltak. Ez az irányzatosság — nyíltan vagy leplezetten, közvetlenül vagy közvetve, tudatosan vagy tudattalanul — a mű *eszmei mondanivaló*jában fejeződik ki. Természetesen elengedhetetlen feltétele az, hogy a művész részt vegyen kora mozgalmaiban, ugyanis, mint *Engels* mondja, a „szobatudósok kivételek: ezek vagy másod- és harmadrendű emberek, vagy óvatos filiszterek, akik nem akarják megégetni a körmüket". Ezzel szemben például a reneszánsz nagyjai „szinte valamennyien benne élnek a kor mozgásának, a gyakorlati harcnak a kellős közepében, pártot foglalnak, és részt vesznek a küzdelmekben, egyikük szóval és tollal, másikuk

karddal, némelyikük mindkettővel. Innen a jellemnek az a teljessége és ereje, amely egész férfiakká teszi őket."

Ugyanakkor *Engels* különbséget tesz irányzatosság és irányzatosság között. Határozottan szembefordul például az 1848 előtti német irányköltészettel, amelyben „egyre elterjedtebb szokás lett, különösen az alacsonyabb rendű irodalmároknál, hogy a szellem hiányát műveikben olyan politikai célzásokkal ellensúlyozzák, amelyekkel biztosan figyelmet kelthetnek". Mert „az irányzatnak ... magából a helyzetből és a cselekményből kell fakadnia anélkül, hogy kifejezett utalás történne rá, és a költő nem köteles a művében rajzolt társadalmi összeütközések eljövendő történelmi megoldását az olvasó kezébe adni", ugyanis a művészi hitel rovására megy, ha az író hőseit átváltoztatja „a korszellem puszta szócsöveivé". *Engels* felfogásában tehát az irányzatosság elválaszthatatlan a társadalmi objektivitástól, s így okfejtése a lenini pártosságfogalom előlegezésének tekinthető.

A XIX. századi fiatal proletárművészet öntudatosan vállalta a polgári kritika által ráragasztott „tendenciairodalom", „tendenciaművészet" elnevezést, csakhogy a polgári terminológiának ez az átvétele az eklektikus polgári problémafelvetés átvételét is jelentette náluk: az első proletárművészek a valóság anyagából, a társadalmi objektivitásból nem szervesen kinövő, szubjektivisztikus ideológiai elképzelésük, „tendenciájuk" művészi kifejezését tűzték ki célul, s ezért mereven szembeállították a „tiszta" művészetet és a „tendenciát", amely utóbbin még kiváló teoretikusok is (például *Mehring*) a művészet napi agitációra szűkített funkcióját értették.

Nem kivételek az irányzatosság törvénye alól a különböző polgári objektivista, l'art pour l'art vagy absztrakcionista áramlatok sem, hiszen a kor politikai-társadalmi problémáitól való tüntető távolál-

lás az ellentétébe csap át, mert valójában a retrográd uralkodó körök kezére játszik, azok tudatmanipulációit szolgálja, s ily módon vélt objektivizmusa a szubjektivista-apologetikus világkép fenntartását és megerősítését segíti elő.

A tudatosság egy magasabb fokát képviseli a művészeti *elkötelezettség* újabban meghonosodott fogalma. Ez (a francia *engagement* nyomán) tágabb értelemben csak tudatosabb mivoltában különbözik az irányzatosságtól, szűkebb értelemben pedig korunk polgári művészetének humanista állásfoglalását jelöli. A humanista művészeti elkötelezettség egyik fő szószólója, J. P. *Sartre* így fogalmaz: „minthogy az író semmiképpen sem vonulhat félre, azt akarjuk, hogy szorosan kapcsolódjék a korához, amely egyedüli lehetősége: a kor őérte van, s ő a koráért". *Sartre*-ot a fasizmus elleni küzdelem, a második világháború döbbentette rá az írói-művészi elkötelezettség fontosságára. De *Sartre*-nál nemcsak a fasizmus elleni népfrontmozgalom hozza közel az elkötelezettséget a pártossághoz, hanem az a filozófiai vallomása is, hogy amíg az ember mikrovilágát — szerinte — csak az egzisztencializmus képes megmagyarázni, a makrovilág felfejtéséhez csak a marxizmus adhat fogódzót.

A szocialista országokban élő és működő, ún. „útitárs" művészek többségének társadalmi állásfoglalásaira is többnyire az effajta elkötelezettség jellemző: az egyetemes humanista eszmék jegyében helyeslik a szocialista fejlődést, noha magával a marxista—leninista ideológiával kapcsolatban erős fenntartásaik vannak. Némi leegyszerűsítéssel azt mondhatjuk, hogy az elkötelezettség ebben a vonatkozásban voltaképpen a XIX. századi kritikai realizmus legjobb hagyományait őrző és továbbfejlesztő XX. századi kritikai realizmus társadalmi — s abból fakadó eszmei-művészi — állásfoglalása.

Mind az irányzatosság, mind az elkötelezettség legpozitívabb mozzanatait megszüntetve-megőrizve

és magasabb szintre emelve magában foglalja a lenini pártosság fogalma. *Lenin* említett cikkében a proletár pártosság fő ismérveit a következőképpen foglalja össze: „a szocialista proletariátus számára az irodalom... egyáltalán nem lehet a proletariátus közös ügyétől független magánügy. Vesszenek a pártatlan írók! Vesszenek az irodalmi Übermenschek! Az irodalmi munka legyen *része* az egyetemes proletármunkának, legyen »kereke és csavarja« az egyetlen egységes, nagy szociáldemokrata gépezetnek, amelyet az egész munkásosztály egész tudatos élcsapata mozgat"; a művészeti munkában „feltétlenül nagyobb teret kell engedni az egyéni kezdeményezésnek, az egyéni hajlamoknak, teret kell engedni a gondolatnak és a fantáziának, a formának és a tartalomnak..., de mindez csak azt bizonyítja, hogy a proletariátus pártmunkájának irodalmi részét nem lehet sablonszerűen azonosítani a proletariátus pártmunkájának más részeivel"; ki kell húzni „a talajt az alól a régimódi, félig oblomovi, félig kalmárszellemű orosz elv alól: az író írogat, az olvasó olvasgat"; szemben a „pénzeszsáktól függő" polgári irodalommal az új szocialista irodalom „szabad irodalom lesz, mert nem valamely életunt hősnőt, nem az unatkozó és elhájasodástól szenvedő »felső tízezret« fogja szolgálni, hanem a dolgozók millióit és tízmillióit: az ország színe-virágát, erejét, jövendőjét".

A pártosság gondolata az egész lenini életművön végigvonul. Egyik legfőbb elve a II. Internacionálé korára jellemző hamis alternatívának, a pozitivista haladáshit és a szubjektivista voluntarizmus egymást kiegészítő rossz végleteinek elutasítása. Mindkettővel a dialektikus és történelmi materializmust állítja szembe, amely „magában foglalja a pártosságot, amely arra kötelez, hogy az eseményeknek minden megítélésében közvetlenül és nyíltan egy bizonyos meghatározott társadalmi csoport álláspontjára helyezkedjünk". Ez a „társadalmi cso-

port" pedig az a proletariátus. amely biztosítja, hogy a kommunista pártosság egybeessék a tényleges társadalmi-történelmi objektivitás követelményeivel, hiszen a proletariátus a kizsákmányolás megszüntetéséért, az osztály nélküli társadalom megteremtéséért vívott harcának létérdeke a valóság legteljesebb objektivitásában való feltárása. Ezen a ponton kapcsolódik a lenini pártosságfelfogás az engelsi irányzatosságfelfogáshoz.

Lenin pártosságkoncepciója szervesen illeszkedik a szocialista kultúrforradalomról kidolgozott koncepciójába. Figyelmeztetett arra, hogy „a mi munkásaink és parasztjaink valóban többet érdemelnek, mint cirkuszi játékokat. Joguk van az igazi, komoly művészetre. Ezért elsődleges feladat a széles körű népművelés és népnevelés. Ez megteremti a kulturális talajt — feltételezve a kenyérkérdés megoldását —, amelyből egy valóban új, nagy művészet sarjad majd ki, kommunista művészet, amely a tartalomnak megfelelő formákat is kialakítja." Így kapcsolódik össze szervesen *Lenin*nél a pártosság és a *népiség* elve: „Nem az a fontos, hogy mit ad a művészet néhány száz, sőt néhány ezer embernek, amikor népünk milliókat számlál. A művészet a népé. A széles dolgozó tömegekben kell gyökereket eresztenie. El kell érnie a tömegek megértését és szeretetét... Tartsuk mindig a munkásokat és a parasztokat szem előtt. Tanuljunk az ő kedvükért gazdálkodni és számot vetni a kultúra területén is."

Mindezek alapján a szocialista realista művészet pártossága azt jelenti, hogy ez a művészet a marxista—leninista világnézet alapján tudatosan, közvetlenül és nyíltan támogatja a maga speciális művészeti eszközeivel azt a harcot, amelyet a munkásosztály szövetségeseivel együtt a szocialista forradalom győzelméért és a szocialista, illetve kommunista társadalom felépítéséért folytat.

A fogalom legkülönfélébb bírálói ellenére a szo-

cialista pártosságnak ez a lényegi tartalma érvényben marad mindaddig, amíg az egész emberiség ezeket a célokat el nem érte. Kétségtelen azonban, hogy e lényegi maghoz az egyes sajátos történelmi korszakok által determinált sajátos elemek is járulhatnak, amelyek ily módon csak az illető korszakokban érvényesek. Az 1905-ös konkrét helyzetből — a forradalom vezetésére hivatott proletárpárt megteremtésének szükségességéből — fakadt például az a *Lenin* által megfogalmazott követelmény, hogy „az íróknak feltétlenül valamelyik pártszervezethez kell tartozniuk", amit később, a forradalom győzelme után (1920-ban) — a megváltozott körülményeknek megfelelően — maga *Lenin* módosított, amennyiben akkor már „a legkülönfélébb proletár szervezetek egész tömegéhez", „a közoktatásügyi népbiztosság egész hálózatához" való tartozást tekintette a pártosság szervezeti kritériumának.

Ebből következik, hogy nemcsak időbelileg, hanem térbelileg is módosulhatnak a pártosság e járulékos elemei: attól függően, hogy az illető területeken hol, melyik stádiumnál tart a társadalmi forradalom. Nyilvánvaló például, hogy az ún. fejlődő országokban az irodalom és a művészet ma is közvetlenül a társadalmi-politkai harc eszköze. Ezzel szemben azokban az országokban, ahol győzött az új, szocialista társadalmi rend, a pártosság érvényesülését nagyobb közvetettség jellemzi (ami persze nem jelenti azt, hogy esetenként ne kerülhetne sor közvetlen állásfoglalásra).

Tudvalevő, hogy a személyi kultusz időszaka a pártosság szempontjából is súlyos problémákkal volt terhes. Mint az MSZMP-nek a szocialista realizmusról szóló dokumentuma (1965) megállapítja, a személyi kultusz idején „megbomlott a párt és a tömegek közötti kapcsolat, s ennek arányában felvetődhetett az a kérdés, hogy a néppel vagy a párttal tartson-e a művész ... megtört az eszközök

és célok, a stratégia és a taktika egysége, s ennek arányában felvetődhetett az a kérdés, hogy a művészet a nemegyszer céllá emelt eszközöket vagy a tulajdonképpeni célokat szolgálja-e".

Ezeket a torzulásokat azonban a személyi kultuszból fakadó egyéb káros következményekkel együtt leküzdöttük, s ugyanez a dokumentum a pártosság mai tartalmát már így fogalmazhatta meg: „A szocialista társadalom azt igényli az íróktól és művészektől, hogy alkotásaikban pártosan foglaljanak állást az alapvető társadalmi kérdésekben: a szocializmus és a kapitalizmus harcában a szocializmus mellett, a felszabadulásukért harcoló népek és a gyarmati rendszer küzdelmeiben a felszabadulásukért harcoló népek mellett, a béke és a háború erőinek világméretű viaskodásában a béke erői mellett. Ez a pártosság elemi követelménye. A társadalmi összefüggések mélyebb megértésének és ábrázolásának nélkülözhetetlen eszköze a világnézeti tudatosság, a mi korunkban a forradalmi munkásmozgalom ideológiájának, a marxizmus—leninizmusnak az elsajátítása."

Ahhoz, hogy a művészek ezeknek a követelményeknek megfeleljenek, az szükséges, hogy benne éljenek a kor sűrűjében, s megismerjék és mozgósítsák koruk tudományos és művészeti tudatának összes eredményeit. Amint *Majakovszkij* megfogalmazza: „Hogy a költő a társadalmi megrendelést helyesen foghassa fel, ahhoz az ügyek és az események középpontjában kell állnia. Munkájának lényege szempontjából a költő számára fontosabb, hogy a közgazdaságtan elméletét és a való életet ismerje, hogy a tudományos történelemben elmélyedjen, mint az, hogy az ócskaságokat bálványozó idealista professzorok skolasztikus tankönyveit tanulmányozza."

Az eseményekkel és a tudományos fejlődéssel való lépéstartást segíti elő — többek között — a művészetek *pártirányítása*, amely elsősorban esz-

mei-politikai irányítás: információk és eszmei-ideológiai bírálat formájában a párt széles horizontú, a társadalmi élet minden szférájában eligazítást nyújtó ismereteit nyújtja át az alkotóknak, másrészt pedig elhárítja azokat az akadályokat, amelyek a művészetek és a tömegek között — részben a múlt káros hagyományaként még fennállnak.

Ez azonban önmagában még nem elegendő a hatékony, pártos műalkotás létrehozásához: a művészet lényegéből adódik, hogy az alkotónak a társadalmi-emberi problémákat saját belső problémáiként kell átélnie, saját benső ügyévé kell tennie, mert — mint *József* Attila írja — „marxista az, aki egyénileg azt gondolja el és írja tudatosan, aminek megtételére a történelem a proletariátus egészét ... rávezeti és rákényszeríti".

RÁDIÓMŰVÉSZET

A modern társadalom művészeti életében forradalminak nevezhető változást hozott a rádió. Az addig egy-egy igen vékony közönségréteg számára hozzáférhető színművészeti, zeneművészeti, sőt irodalmi művek a rádió segítségével rendkívül széles tömegekhez juthatnak el. A rádiókészülék tömegcikk, viszonylag olcsó, szinte bárki által megvásárolható, s a szegényebb keresetű ember, a távoli falvak, tanyák lakója, aki azelőtt szinte hermetikusan el volt zárva attól a lehetőségtől, hogy bejusson a színházak, koncerttermek világába, most egyszerre részese lehet az efféle művészi élményeknek. A rádió művészeti szerepe azonban nem korlátozódik arra, hogy a korábban létező művészeti műfajok tömeges élvezetéhez hozzásegít, hanem egy új, sajátos műfaj keletkezését is lehetővé tette.

Ez a műfaj a *rádiójáték*, más néven *hangjáték*. Sajátosságainak alapvonása, hogy kifejezési eszközei kizárólag a hallhatóság közegére koncentráltak: az eseményeket emberi beszéddel, háttérzajokkal és zenével, valamint az elhalkuló és felerősödő, egymásba olvadó akusztikus terek technikájával, az úgynevezett „úsztatással" és a hozzá hasonló akusztikai eszközökkel jeleníti meg. Noha a rádiójáték alapvetően drámai jellegű műfaj, semmiképpen nem azonosítható a felolvasott drámával, alkotójának (vagy a megalkotásában közreműködő együttesnek) az irodalmi ábrázolás mikéntjén messze túlmenően birtokolnia kell mindazokat a művészi kifejezőeszközöket, amelyek a rádiószerűség gyűjtőfogalma alá sorolhatók.

REALIZMUS

Erre a középponti jelentőségű művészetelméleti fogalomra érvényes talán leginkább a „nem tudják, de teszik" marxi paradoxiája: évezredek legértékesebb művészete a realizmus jegyében fogant, magával a fogalommal mégis csak a múlt század közepe táján kezdtek valóban tudományosan foglalkozni. Köztudott, hogy — az orosz forradalmi demokrata esztéták, kritikusok hasonló kezményezéseivel párhuzamosan — *Marx* és *Engels* használta elsőként a realizmust mint művészetfilozófiai értékkategóriát. Útmutatásaik azonban később hosszú időre feledésbe merültek, hiszen művészetfilozófiai nézeteiket tartalmazó írásaik java része csak az 1930-as évek elején jelent meg, és csak ezután kerülhetett sor a művészeti realizmus mint művészeti módszer tudományos elméletének kidolgozására.

A realizmus kategóriájának — mint *Zoltai* Dénes kimutatja — *Marx* és *Engels* életművén belül is megvan a maga keletkezés- és fejlődéstörténete. Az a nevezetes tételük, mely szerint „nem a tudat határozza meg az életet, hanem az élet határozza meg a tudatot", a realista művészet emberábrázolásának megértéséhez is perdöntő adalék, különösen ha hozzávesszük ehhez a szocialista humanizmus fő törekvéseire vonatkozó ama meghatározásukat, hogy „ha az embert a körülmények alakítják, akkor a körülményeket emberiekké kell alakítani". Ennek megfelelően a művészeteknek az a feladatuk, hogy az embert öntudatra ébresszék, és cselekvésre késztessék a körülmények megváltoztatása és önmaga kiteljesítése érdekében.

Engels, miközben az „igazi szocializmus" ellen hadakozva elutasította a szentimentális és moralizáló kispolgári irányköltészetet, azt a fajta *irányzatosságot*, amely beéri a valóság mozgástendenciáitól elszakadt üres frazeológiával, nem szűnt meg hangoztatni a művészet társadalmi jelentőségét, s arra a művészetre mondott igent, amelyben az eszmei tendencia objektíve megalapozott és művészileg-formailag következetesen kidolgozott. Ezért állította szembe az „igazi szocialista" K. Beck álköltészetével Heine líráját: „Heine a polgár álmodozásait szándékosan felfokozza, hogy utána éppoly szándékosan visszazuhantassa a valóságba; Becknél maga a költő vállal közösséget ezekkel a képzelgésekkel, s természetesen maga is kárvallott, amikor lebukik a valóságba."

A költői realizmus és *antirealizmus* szembeállításakor *Engels* az elvont és idealizáló emberfelfogást vette célba. De tanulságos az is, hogy *Marx* és *Engels* a szocialista mozgalom vezetőinek ábrázolásában sem tűrte az idealizáló módszert: „semmi sem kívánatosabb, mint hogy ezeket az embereket... végre-valahára nyers rembrandti színekkel, egész elevenségükben ecseteljék... ezeket a személyiségeket sohasem festik le valóságos, hanem csupán hivatalos alakjukban: kothurnusszal a lábukon és dicsfénnyel a fejük körül. Ezekben az égiesített raffaeli képekben az ábrázolás minden igazsága elvész." Ugyanakkor legalább ilyen élesen elítélik a másik végletet, a magánélet intimitásainál megrekedő, pepecselő álrealizmust is.

Rajongtak Shakespeare-ért és Balzacért, viszont mindig fenntartásokkal nyilatkoztak Schiller vagy Zola írói módszeréről. Félreértés volna azt hinni, hogy a „schillerkedés" elítélésében az írói-művészi ábrázolás elhanyagolásáról van szó. „Az irányzatnak azonban — írja *Engels* —, úgy vélem, magából a helyzetből és a cselekményből kell fakadnia anélkül, hogy kifejezett utalás történne rá, és a költő

nem köteles a művében rajzolt társadalmi összeütközések eljövendő történelmi megoldását az olvasó kezébe adni." A művészet nyújtotta ember- és világkép megítélésében *Marx* és *Engels* „gyakorlati materialista" mivoltából következően állította előtérbe a társadalmi objektivitást, mindenféle emberi tevékenység megszüntethetetlen ontológiai alapját. Ennek megfelelően írhatta *Engels* Balzacról, akit „a realizmus sokkal nagyobb mesterének" tartott, mint „a múlt, jelen és jövő valamennyi Zoláját", hogy az Emberi Színjátékban a restauráció kori társadalom „csodálatosan realisztikus történetét adja", amelyből ő maga többet tanult, mint „a kor valamennyi hivatásos történészétől, közgazdászától és statisztikusától együttvéve". *Engels* annak ellenére a balcazi realizmus mellett tört lándzsát, hogy Balzac művészete a szerző politikai rokonszenvei dacára, a *realizmus diadalaként* jött létre: „Hogy Balzac ily módon saját osztályrokonszenve és politikai elfogultsága ellen kényszerült cselekedni, hogy kedves nemesei elbukásának szükségszerűségét látta, s őket különb sorsra érdemtelen embereknek festi, és hogy a jövő igazi embereit ott látta, ahol az akkori időben kizárólag találhatók voltak — ezt a realizmus egyik legnagyobb diadalának és az öreg Balzac egyik legnagyszerűbb vonásának tekintem."

A realizmus marxi—engelsi felfogása ugyanakkor nem akarja kanonizálni a polgári realizmust. *Engels* M. *Harkness*hez írott levelében éppen azt kifogásolja, hogy City Girl (Nagyvárosi lány) című regényében erőtlennek bizonyult a munkásosztály következetesen realista ábrázolásához, nem látta meg a nyomorban „annak forradalmi, felforgató oldalát, amely a régi társadalmat meg fogja dönteni". *Engels* ezzel kapcsolatos megjegyzései voltaképpen az új, szocialista realista irodalom küldetését körvonalazzák: „A munkásosztály lázadó szembefordulása az őt körülvevő elnyomással, a

munkások görcsös, félig vagy egészen tudatos kísérletei, hogy ismét emberi lényekhez méltó helyzetbe jussanak, hozzátartoznak a történelemhez, s ezért a realizmus birodalmában helyet kell követelniük maguknak."

Amikor tehát *Engels* a realizmus — azóta immár szállóigévé vált — meghatározását leírja (a realizmus „magában foglalja a részletek hűségén kívül a tipikus jellemek tipikus körülmények közötti hű ábrázolását"), nem valamiféle történelemfeletti, absztrakt, „örök" esztétikai igazságot rögzít, hanem egy valóságos művészettörténeti tendenciát határol körül, amelynek van múltja, jelene és jövője is. S ez a jövő nem semmisíti meg a realista módszer történeti vívmányait, hanem a mélyebb történetfilozófiai-világnézeti tudatosság jegyében megújítja és magasabb szintre emeli: a nagyobb gondolati mélység, a tudatos történelmi tartalom az új művészetben összeforr a „cselekmény shakespeare-i elevenségével és gazdagságával".

A realizmus e történet- és művészetfilozófiai koordináta-rendszerébe kitűnően illeszkedik mindaz, amit *Balzac* az Emberi Színjáték 1842-es előszavában saját művészeti módszeréről vallott. Minden művészeti realizmus nagy kérdésére — „hogyan tehetünk eleget egyszerre a költőnek is, a filozófusnak is, meg a tömegnek is, mely megragadó képek köntösében kívánja a költészetet és a filozófiát"? — *Balzac* a következő főbb gondolatokat válaszolja: „a világ legnagyobb regényírója a véletlen; egyéb sem kell, mint ezt tanulmányoznunk, hogy magunk is termékenyek legyünk"; „leltárba szedem a bűnöket és erényeket, csokorba gyűjtöm a szenvedélyek fő tüneteit, s jellemeket rajzolok, kiválasztva a Társadalom legjelentősebb eseményeit, típusokat alkotva több egynemű jellemvonásainak egyesítésével"; „nem múlhatatlanul szükséges-e, hogy kinyomozzam a társadalmi tények okait vagy okát, hogy megtaláljam az események,

szenvedélyek és alakok e roppant halmazában a lappangva rejlő értelmet?"; „az egész mű, teljessége érdekében, megkívánja végkövetkeztetését. Ebben az ábrázolásban aztán a társadalom magában hordhatja mozgásának értelmét"; „a rejtett vagy nyílt köznapi tényeknek, a magánélet eseményeinek, okainak és okozatainak ugyanolyan fontosságot tulajdonítok, mint aminővel a történészek eddig csupán a nemzetek közéletét ruházták fel"; „ebbe a ... könyvbe soroltam azokat az erkölcstanulmányokat, amelyek a társadalom egyetemes történetét adják ... tetteinek és tényeinek gyűjteményét".

Balzac írói és gondolkodói nagyságát mutatja, hogy vallomásából nemcsak a *realista irányzat* valamennyi főbb jellegzetessége olvasható ki, hanem ezek a balzaci gondolatok egyszersmind túl is mutatnak az irányzatdefiníción: éppen a művészetfilozófiai értelemben felfogott *realista módszer* definíciója felé.

Köztudott, hogy a II. Internacionálé korának esztétikája a realizmus elméleti reflexiójának e csúcsteljesítményeit egészében véve hagyta veszendőbe menni, s ezért nem csoda, hogy — a naturalizmus, a szimbolizmus, az impresszionizmus és más irányzatok térhódítása közepette — a realizmus elméletének mérhetetlen elsekélyesedése következett be. Hogy a realizmust az egyik — s ráadásul máris elavuló — irányzatnak tartották a többi között, azt jól példázza a Pallas Nagy Lexikonának a századforduló előtt született definíciója: „a realizmus a sarkalatos művészi irányok egyike, mely éppen a mi korunkban, 1840 óta küzdte fel magát újabb uralkodásra, de ma már saját hibája által hanyatlóban van". De ha ugrunk vagy harminc esztendőt, s megnézzük *Benedek* Marcell 1927-es Irodalmi Lexikonát, akkor is csak némileg általánosítottabb, de alig hízelgőbb realizmusmeghatározásra lelünk: „a realizmus az irodalomban az élet érzé-

kelhető, külső megnyilatkozásainak, alsóbbrendű és kevésbé esztétikus jelenségeinek ábrázolását jelenti... mint tudatos törekvés s később mint jelszó az idealista, helyesebben az álidealista ábrázolással, ez utóbbinak hazugságával áll szemben az igazság nevében (értsd: az igazi idealista ábrázolással nem versenyképes). Abból az ismeretelméletileg nagyon is vitatható meggyőződésből indul ki, hogy az életet lehet »úgy ábrázolni, amint van«. Az irodalom tárgykörének, ábrázolási lehetőségeinek gazdagodását köszönheti a realizmusnak, s „ez a gazdagodás mint nyereség megmarad akkor is, amikor az irodalom és közönség elfordul a realizmustól".

A realizmust félreértő és félremagyarázó effajta felfogásokkal szemben a XX. században, az imperializmus és a proletárforradalmak korában *Marx* és *Engels* elfeledett elméleti alapvetéseinek rekonstruálására és a marxista—leninista realizmuselmélet tételes kidolgozására volt szükség ahhoz, hogy a realizmus kategóriája méltó helyre kerüljön az esztétikában, s egyszersmind választ adjon a művészet nélkülözhetetlen szerepére az emberiség történetében. Ennek a feladatnak az oroszlánrészét — *Mehring*, *Plehanov*, *Lafargue*, *Gorkij*, *Lunacsarszkij*, *Vorovszkij*, s főképpen *Lenin* munkásságára támaszkodva — M. *Lifsic* és *Lukács* György végezte el.

A marxista—leninista esztétika szerint a realizmus mint művészetfilozófiai értékkategória a művészeti tükrözés legmagasabb rendű módszerének megjelölésére szolgál. Ebben az értelemben akkor nevezzük realistának a művészetet, ha a társadalmi valóság legfontosabb, lényegi vonásait, szerkezetét, fejlődési tendenciáit az adott kor társadalmi tudatának (s benne művészeti tudatának) maximális lehetőségeivel élve, a legkorszerűbb művészeti-formai eszközök, vívmányok felhasználásával tükrözi vissza.

A realista műalkotás mikrokozmoszának a makrokozmoszt kell érzékletesen tükröznie, amit csak úgy érhet el, ha maradéktalanul érvényesíti az intenzív totalitás követelményét (lásd *Totalitás*). Csak a valóban realista művészet képes arra, hogy a cseppben érzékeltesse a tengert, hogy — *József* Attila szavaival — a „műegész" a „világegészt" képviselje.

A realizmustól idegen mind a lényegi általánost pőrén elénk állító puszta fogalmiság vagy üres stilizáltság (ún. allegorizálás), mind pedig a lényegi összefüggéseket mellőző, pozitivista-naturalista jelenséghalmaz. A lenini tanítás művészetre való alkalmazásának megfelelően, hogy „amiként nincs tiszta, magánvaló lényeg, úgy nincs lényeg nélküli jelenség sem: a lényeg megjelenik, a jelenség lényegi", a realista művészet az egyest és az általánost összekötő *különösség*, illetve a jelenséget és a lényeget összegyúró *tipikusság* (lásd ott) mindig érzékletesen formált közegében, dialektikus mozgalmasságában ábrázolja a társadalmi valóságot, a történelmileg fejlődő társadalmi-emberi lényeget úgy, hogy az ábrázolásban „mind az egyediség, mind az általánosság ... megszűnten-megőrizve jelenjék meg". *(Lukács)*

A realizmussal kapcsolatos leggyakoribb és legdurvább félreértések mondhatni a szó primitív etimológiai értelmezéséből származnak. A szóalak első része valóban a „dolgot", „tárgyat" jelentő ólatin res-ből, illetve a „tárgyiast", „tárgyilagosat", s újabban „valóságosat" jelentő középlatin realisból ered. Ez azonban semmiképpen nem ok arra, hogy a művészetfilozófiai fogalmat a primitív, utánzó valóságmegfeleléssel, külsődleges valóságmásolással, illetve a természetelvűséggel, a naturalizmussal azonosítsuk. Az esztétika legnagyobbjait világnyi távolságok választják el az effajta felfogástól. Az *Arisztotelésznél* centrális szerepet játszó — s újabban *Lukács* által reaktivált — *mimézis*

(utánzás) fogalomnak éppígy semmi köze sincs a köznapi értelemben vett utánzáshoz, kopírozáshoz. A realizmus mindig a *fiktivitás* szférájában, többszörös közvetítések révén tükrözi, ábrázolja a társadalmi-emberi lényeg mozgását, fejlődését. S ebben az értelemben csak a lényegi, tartalmi megfelelés lehet a kritériuma, nem pedig a valóság felszínének, felszíni formaszerkezeteinek való megfelelés. Az a körülmény, hogy a művészetek története bizonyos konkrét stílusirányzatokat szintén a realizmus fogalmával jelöl, kétségkívül megnehezíti a kategória művészetfilozófiai értelmének megértését és tudosítását. Mindazonáltal a valószerű jelenségek valószerű motívumkincsével dolgozó irányzatok legfeljebb az egyik szeletét alkothatják a realista művészetek nagy tartományának. Az is előfordulhat ugyanis, hogy külsőre legrealistábbnak látszó irányzatok — hamis tartalmuk, lényegi torzításaik folytán — nem-realistáknak, antirealistáknak, míg a képzeletszerűség, a látomásosság, a fantasztikum, a különféle mitológiák motívumkincsével élő, a külső valóságra egyáltalán nem hasonlító alkotások igazán realistának bizonyulnak. Ha lemondanánk a realizmusnak erről az értelmezéséről, csakugyan semmit sem tudnánk kezdeni a realista módszerrel azokban a művészetekben, amelyek a kettős visszatükrözés, a kettős vagy többszörös mimézis eszközeivel dolgoznak, mint például a zeneművészet.

A marxista—leninista esztétika álláspontja szerint általában a művészetnek, s kivált a realizmusnak, nem feladata a természeti valóság (vagy pusztán természetinek tekintett emberi világ) önmagáért való tükrözése. Egyes nem-realista irányzatok — például a naturalizmus vagy a modernizmus bizonyos válfajai — azért is jutnak zsákutcába, mert ennek az ellenkezőjével kísérleteznek. A művészeti tükrözés tárgyát képező társadalmi-emberi valóság ábrázolásában a természeti-tárgyi vi-

lág csak az ember és a természet viszonyait rögzítő és közvetítő, illetve az emberi viszonyok közvetett ábrázolására szolgáló mozzanataival, vonatkozásaival játszhat szerepet. *Lukács* kimutatja például, hogy még az olyan, látszólag merőben természeti tematikájú műfajokban is, mint a tájképfestészet, az érzékeltetett hangulatok az emberi társadalom teljességéről vallanak.

A realista művészet lényegéből adódóan a legmaradéktalanabbul érvényesíti a *tartalom és forma* (bővebben lásd ott) kategóriáival kapcsolatos valamennyi esztétikai törvényszerűséget. A kor társadalmi tudatának maximális lehetőségeihez mérten igaz tartalom és a legkorszerűbb — a tartalmat legjobban szolgáló — forma „egymásban-létét", szerves egységét valósítja meg. Ennek megfelelően s ennek érdekében a lehető legteljesebben bontakoztatja ki az adott kor emberi szabadságának és alávetettségének (korlátozottságának) dialektikája által meghatározott esztétikai minőségkategóriák átmenetekben gazdag világát (bővebben lásd *Esztétikum*).

A realizmusban a tartalom—forma-egység egyik legfontosabb kritériuma az esztétikai-művészeti *eredetiség*, az, hogy a művésznek sikerüljön „helyesen megragadnia a korában fellépő lényegesen újat tartalom, irány és arány tekintetében", és képes legyen „az új tartalomnak szervesen megfelelő, belőle újjászületett formát kialakítani" *(Lukács)*. A társadalmi valóság realista ábrázolásának elengedhetetlen feltétele, hogy a műalkotás érzékenyen tükröztesse a társadalom szakadatlan változásainak folyamatát, a régi elhalását és az új keletkezését, s ennek megfelelően új tartalmat hozzon, mégpedig a speciálisan neki megfelelő új formában. Ugyanakkor a műalkotás eredetiségének magától értetődő összetevője a megismételhetetlen művészi személyiségnek művében való eltárgyiasulása is (bővebben lásd *Alkotás*).

Az ábrázolt társadalmi valóságot, annak forradalmi és visszahúzó erőit, objektív tendenciáit és szubjektív megnyilvánulásait a realista művészet mindig — a haladó osztályok érdekeinek közvetítése révén — az emberi haladás, az emberiség fejlődése szemszögéből ítéli meg. A realista alkotónak saját meggyőződését, ítéleteit ugyanakkor a személyes átélés közvetlenségével, szuggesztivitásával, a határozott állásfoglalás szenvedélyével kell megjelenítenie, mert igazán realista művészi ábrázolás csak úgy jöhet létre, ha a művész az általa ábrázolt valóság jelenségeinek tartalmát, a megörökítendő sorsokat, történelmi szituációkat mélységesen átéli, a bennük érvényesülő törvényszerűségek hatását saját létében felismeri, s mindezeket a saját ügyeként tárja a világ elé. Ezeknek a szempontoknak az érvényesítési lehetősége természetesen történelmileg-társadalmilag meghatározott: a realizmus történelmi fokozatait vizsgálva az ösztönösség, a tudatosság, az irányzatosság, elkötelezettség, pártosság különböző arányainak, szintjeinek lehetünk tanúi.

A realizmus történelmi kibontakozásának első foka az ún. *naiv realizmus*, amely többé-kevésbé az egész polgári társadalom előtti történelmi időszakra jellemző az ősművészetektől kezdve egészen a kritikai realizmus kezdeteiig. Legreprezentatívabban azonban az antikvitásban, a görög és a római kultúra virágkoraiban jelentkezett mint a társadalmi-emberi valóság lényegét a maga totalitásában viszonylag közvetlenül, mélyebb elméleti tudatosság nélkül tükröző művészeti módszer. A szép és a jó (és a jóban foglalt igaz) egységét jelentő *kalokagathia* alapján szinte mindazokat a jegyeket magán viselte, amelyek a realizmus fejlettebb fokait is jellemzik (a valóság lényegi tendenciáinak érzéki megjelenítése, az embernek és intézményeinek középpontba állítása, a műalkotás intenzív teljes-

sége, világszerűsége, a módszertani és technikai rugalmasság és sokoldalúság stb.).

A naiv szemlélet alapelvének, az etikum és az esztétikum harmonikus egységének megfelelően az egyes emberek és intézmények megrajzolása ekkor még nem igényelt mélyebb megfontolást, hiszen a lényeg és a jelenség még nem távolodott el annyira egymástól, mint a későbbi korszakokban. Emellett az alkotókban — kezdetben mágikus-mitikus, később vallásos, majd deista, s legfeljebb is naiv materialista világnézetüknek megfelelően — amúgy is az az illúzió élt, hogy a jó és a rossz küzdelme végső soron mindig harmonikus megoldást nyer, illetve az adott viszonyok tökéletesítése a legharmonikusabb állapotokhoz vezethet.

Ezt az illúziót azonban a többszöri nekirugaszkodás (reneszánsz, klasszicizmus, felvilágosodás) után kibontakozó polgári társadalom könyörtelenül szertefoszlatja, s ennek megfelelően a naiv realizmust a *kritikai realizmus* váltja fel. A polgári társadalom sajátosan bonyolult, többszörösen közvetett és elidegenedett jelenségeit már nem lehet a viszonylag ösztönös ábrázolás eszközeivel megragadni, hanem minden valóságdarabhoz a hamis látszatokat leleplező tudományos és főként történelmi szemlélet nagyfokú tudatosságával kell közelíteni, hogy az ábrázolás művészileg lehetségessé és hitelessé váljék.

A kritikai realizmus a mélyebb tudományosság és tudatosság segítségével képes csak megőrizni és továbbfejleszteni a realizmus addigi legfontosabb vívmányait: a művészi igazságot, az esztétikai totalitást, a típusalkotás, a típushierarchia belső dialektikáját, a kiélezés karakterisztikus lényegfeltáró lehetőségeit, az eszmei mondanivaló és a külső és belső formai megoldások szerves egységét. Mindennek eredményeképpen a kritikai realista művészetekben és művekben a polgári korszak emberi létének ellentmondásos elemei, a polgári tár-

sadalom ellentmondásai mélyreható, lényegremutató ábrázolást nyernek, jóllehet a fejlődés távolabbi perspektíváját, a polgari társadalomból kivezető utat a kritikai realista művészek világnezeti korlátaik miatt nem tárhatják fel.

Erre csak a realizmus ujabb fejlődési szakasza, a *szocialista realizmus* képes, amely a társadalmi mozgás fejlődéstörvényeit helyesen felismerő marxista—leninista tudományos világnézeten alapul, s a naiv materializmus ösztönös indítékaival, metafizikus korlátaival, a polgári realizmus végső soron kiküszöbölhetetlen szubjektivizmusával szemben következetesen materialista és dialektikus szemlélettel, történelmileg konkrétan, összefüggéseiben, belső ellentmondásaiban és fejlődésében ábrázolja, tükrözi korát (illetve az emberiség fejlődésének korábbi korszakait is).

A szocialista realizmus a proletariátus osztályérdekeinek képviselete révén a legkövetkezetesebben képviseli az egész emberiség érdekeit, mivel a proletariátus az egyetlen olyan osztály, amelynek célja önmagának mint osztálynak és egyáltalán az osztálytársadalomnak a megszüntetése. Ennek megfelelően a szocialista realizmust mind az irányzatosságnál, mind az elkötelezettségnél mélyebb, a társadalmi objektivitással a legteljesebb összhangban levő *pártosság* (bővebben lásd ott), s a legigazibb humanizmus jellemzi. „Az osztályok ellentétét felszámoló szocializmusban megindul s az embert a munkamegosztás uralma alól is felszabadító kommunizmusban teljesen meg is valósul az a folyamat, amelyben a társadalom gazdagsága, uralma és hatalma a természet és önmaga felett a társadalmiasult egyén saját hatalmává és belső gazdagságává válik. Ebben áll a személyiség mindenoldalú, harmonikus fejlődése, ennek a fejlődési folyamatnak a kifejezője és előrelendítője a szocialista realizmus művészete." (*Szigeti* József)

Jóllehet, nem alkotnak töretlen történelmi folya-

tonosságot, a realizmusnak e három nagy válfaját nem választja el kínai fal egymástól. A kritikai realizmus a reneszánsz, a klasszicizmus és a felvilágosodás sok tekintetben különnemű, végső soron mégiscsak egy irányba húzó szakaszai révén a legszorosabb szálakkal kötődik a naiv realizmushoz, úgy is, mint megvalósítandó, s úgy is, mint meghaladandó mértékhez.

Még szorosabb a kapcsolat a kritikai realizmus és a szocialista realizmus között. Olyan értelemben is, hogy a jelenkori kapitalista jelenségek polgári demokratikus kritikája, tehát korunk kritikai realizmusa nem veszítette el jelentőségét, hanem a szocialista realizmus legjobb szövetségese a régi világ, a kapitalista társadalom leleplezésében, a művészet defetisizáló, humanista küldetésének teljesítésében. S még inkább olyan értelemben függ összse a szocialista realizmus a kritikaival, hogy a szocialista művészek egyik nagy genetikus történelmi típusa közvetlenül veszi át az örökséget a klasszikus kritikai realizmustól, amit érzékletesen példáz *Gorkij* vagy A. *Tolsztoj* alkotói pályája.

A szocialista realizmus másik nagy genetikus típusa pedig közvetlenül az izmusokból nő ki, de messze túl is lép rajtuk, mert nem áll meg a puszta tiltakozásnál, hanem belenő a szocialista-kommunista munkásmozgalomba, azonosul vele, megérti és elsajátítja világnézetét, ennek szellemében alkot, s olyan új, szintetikus ábrázolási eszközöket munkál ki, amelyek legfeljebb megszüntetve őrzik meg az izmusok egyik vagy másik ábrázolási eszközét. *Aragon, Éluard, Brecht, Majakovszkij, József* Attila stb. a nagy reprezentánsai ennek a típusnak.

S ez a jelenség a realista és *nem-realista irányzatok* történelmi dialektikájának fogós problematikájához vezet át bennünket. A realizmus három nagy válfaja a naiv, a kritikai és a szocialista a művészetek történetében természetesen csak az egyik fő vo-

nulatot jelenti. Ezzel szemben mindig megtalálhatók azok a művészeti jelenségek, amelyeket összefoglalóan nem-realista (kiélezettebben antirealista) irányzatok néven emleget a szakirodalom. A realisztikus és nem-realisztikus tendenciák küzdelme, egymásra hatása, esetenként összefonódása a kezdetektől fogva tetten érhető a művészetek fejlődéstörténetében. Ez azzal magyarázható, hogy a művészetet mint társadalmi tudatformát nemcsak a mindenkori társadalmi alap, társadalmi lét határozza meg, hanem — bár másodlagosan, de lényegesen — befolyásolják a különböző világnézeti-világszemléleti rendszerek, a többnyire kétpólusú — részben idealista, részben materialista irányú — ideológiai képződmények is. Példának okáért a naiv művészetben nem az a vízválasztó realizmus és nem-realizmus között, hogy a művészek ábrázolják-e vagy sem a mitologikus istenalakokat, hanem az, hogy szemléleti kötöttségeiktől függően képesek-e vagy sem érzékeltetni, milyen társadalmi-emberi viszonyokból nőnek ki ezek az alakok. És hasonló a helyzet a középkori művészetben is: amennyiben ez a vallásos kötöttségű művészet megláttatja azokat a társadalmi-emberi objektív viszonyokat is, amelyek a vallásos ködképek, a „felhőkakukkvárak" valóságalapjai, szintén megfelelnek egyfajta realizmus követelményeinek és lényegjegyeinek.

A nem-realista művészet a realizmus konkrét, történelmileg változó emberével szemben az „örök". „időtlen" embert állítja középpontba: nem az emberformálás humanista pátoszával lép fel, hanem az ember végzetes alávetettségét, tehetetlenségét sugallja; a szintetikus realista ábrázolással szemben szükségképpen töredezett, széteső vagy csak a transzcendencia világában hamisan összefogott ábrázolást nyújt; a társadalmi és egyedi, emberi nem és emberi egyed realizmusra jellemző eleven dialektikáját szünteti meg. Vagy a felszínen való na-

turalisztikus megtapadás vagy a valóságtól elrugaszkodó szürrealisztikus lényegkeresés jellemzi. Mindazonáltal nem tagadható meg tőle mindenfajta érték, mert a művészetek fejlődésében a nemrealista irányzatokon belül is születhetnek olyan formai újítások, amelyek egy realista szintézisen belül haszonnal alkalmazhatók.

A realizmus és nem-realizmus művészetfilozófiai rendezőelveinek ezt a magyar szakirodalomban *Szigeti* József által kifejtett felfogását többen vitatják — aligha joggal — a marxista igényű szakirodalmon belül is. Azok, akik a realizmus fogalmát egyetlen korszak, nevezetesen a XIX. század stílusának vagy korstílusának jelölésére szeretnék fenntartani, a „művészi" terminus bevezetését javasolják a kategória fentebb kifejtett művészetfilozófiai tartalmának kifejezésére. Mások elismerik ugyan a realizmust mint általános esztétikai kategóriát, tagadják azonban ennek történeti kiterjeszthetőségét: a naiv, kritikai, szocialista („öntudatlan", „félig öntudatosodó" és „tudatos") realizmusra való korszakolást. Mindkét ellentábort az irányzat és a módszer azonos szóval történő jelölése zavarja meg. A kettőt az azonos szó ellenére csakugyan határozottan szét kell választani. Ugyanakkor a módszert illetően megjegyzendő, hogy a logikum és a historikum minden jelenségben szerves egységet alkot: a realizmusnak mint értékkategóriának a lényegjegyei minden korszakban azonosak, de minden korszakban különböző — fokozódó — intenzitással, különböző — egyre kifejlettebb — formában jelentkeznek: maga a realizmus is fejlődik, magasabbrendűvé válik.

Még kevésbé oldja meg a problémát Roger *Garaudy* ún. *parttalan realizmusa*. Szerinte a realizmus fogalmát úgy kell értelmezni, hogy az minden értékes műalkotást magában foglalhasson. Ily módon azonban a kategória oly mértékben kitágulna, hogy értelmét veszítené. Nem szükséges a nem-

realista irányzatokat a realizmus fogalma alá rendelnünk ahhoz, hogy esetleges relatív művészeti értékeiket méltányoljuk.

Végül a realizmusról mint stílusirányzatról néhány szót. Ez a korábban is szinte mindig meglevő realisztikus stílusjegyek szintetizálásaképpen csakugyan a XIX. században „küzdte fel magát újabb uralkodásra" főként az irodalomban és a képzőművészetben. Elméletének előzményei a *régiek és újak vitájá*hoz (a XVII—XVIII. század fordulója) nyúlnak vissza. Az újak akkor a polgári hétköznapok élethű bemutatására ösztönözték az alkotókat, ami a realista irányzat felé mutatott. A későbbiek során egyik első szószólója a realista stílusnak *Stendhal*, aki ugyan romanticizmusról beszél, de saját realista stílusát igyekszik igazolni. Láttuk *Balzac* ars poeticájának kétarcúságát: az Emberi Színjáték idézett előszavával ő a realista stílusnak és módszernek egyaránt hirdetőjévé vált. De hasonló mondható el *Courbet*-ről is, aki a klaszszicizmus, az akadémizmus és a l'art pour l'art törekvései ellen hadakozva leszögezte, hogy művészetének alapja a valóság megismerése, mert csak így képes „a korszak erkölcseit, eszméit, szellemét felfogása szerint kifejezni". A stílrealizmus irányzata igen jelentős értékeket hozott létre, de később túlhaladottá vált, s a marxista elmélet nyomatékosan hangsúlyozza, hogy az esztétikai és stilisztikai realizmusfogalom nem azonosítható.

STÍLUS

A stílus fogalma eredetileg, az ókori retorikában kialakult értelme szerint, a beszéd és írás módjával volt azonos. Azonban viszonylag korán, már a felvilágosodás idején elterjedt egy tágabb, minden művészeti ágra kiterjedő értelme is: eszerint a stílus bármely művészeti ághoz tartozó műalkotásban a formaelemek olyan rendszere, amely azonos vagy rokon formaelveket érvényesít a különböző elemek válogatásában és alakításában, s ezáltal összehangolja, egységesíti a művet. A stiláris *egységesség* a művésziség elengedhetetlen feltétele, hiszen — mint ezt már *Platón* felismerte, s *Arisztotelész* igen mélyreható elemzésekkel bizonyította — a művésznek a valóságban külön-külön felbukkanó jelenségeket harmonikus egésszé kell formálnia. Az *eklektikusság,* az egymáshoz nem illő stiláris elemek alkalmazása csorbítja a mű értékét, lerontja hatását.

A különböző műalkotások stílusjegyei az egyedi vonásokon kívül szembetűnően sok azonosságot, hasonlóságot is mutatnak, s ezek számbavétele alapján olyan stíluskategóriákhoz juthatunk, amelyek figyelemre méltó támpontokat nyújthatnak a művészetelméleti és művészettörténeti kutatáshoz.

A stiláris egyezések mindenekelőtt az azonos művész által alkotott művekben gyakoriak. Ezek alapján beszélhetünk az *egyéni stílus* sajátosságairól. Természetes azonban, hogy az azonos művészeti irányzatot képviselő művészek stílusmegoldásai is párhuzamosságokat mutathatnak, s így a több alkotó által képviselt stílustörekvéseket *stílusirány-*

*zat*oknak nevezzük. Vannak olyan stílusjegyek is, amelyek valamely művészeti korszak egészére jellemzők, s nemcsak egy-egy művészeti ágban, hanem ezek többségében: az ilyen stílusjegyek összessége a *korstílus*. Kimutatható, hogy az azonos nemzethez tartozó, sőt az azonos műfajban tevékenykedő művészek stiláris megoldásai is rokoníthatók — bár az ilyen hasonlóságok már többnyire igen magas elvontsági szinten jelentkeznek csupán —, s így beszélhetünk *nemzeti stílus*ról, *műfaji stílus*ról is. E sor a technikai alapszerkezet, az alkalmazási mód, a felhasznált anyag stb. szempontjait figyelembe véve még igen hosszan folytatható, de a kutatások mai állapotában az ilyen stiláris sajátosságokra vonatkozó ismereteink igen gyérek.

A fenti stílusfogalmak már önmagukban is jelzik a stílus legszembetűnőbb sajátosságát: ha létezhetnek olyan stílusjegyek, amelyek egy egész történelmi periódus művészetét átfogóan jellemezhetik, sőt olyanok is, amelyek egy-egy nemzeti művészet, netán egy műfaj jellemzői lehetnek, akkor ugyanaz a stílus a legkülönfélébb, legellentétesebb tartalmakhoz, eszmékhez kapcsolódhat. S valóban, a művészet történeti fejlődésének tényei azt igazolják, hogy ez a jelenség akkor is előáll, ha a nemzeti stílus, a műfaji stílus igencsak elvont régióiból a konkrétabb, megfoghatóbb stílussajátosságok körébe ereszkedünk le: azonos koron és azonos nemzeten belül is gyakori, hogy ugyanaz a stílus a legellentétesebb eszmék kifejezésére szolgál, s megfordítva: ugyanaz a tartalom, eszme igen eltérő, ellentétes stílustörekvéseken belül jelentkezik.

Ez viszont a következő problémát állítja a marxista esztétika elé: a marxista elmélet álláspontja szerint a tartalom és a forma mindig szerves és szétválaszthatatlan egységet alkot, külön tartalom és külön forma nincs, nem létezhet — hogyan lehetséges hát, hogy a stílus mégis ilyen közömbösnek mutatkozik a tartalommal szemben?

A probléma megoldását célzó viták során annak az álláspontnak az érvei mutatkoznak legmeggyőzőbbeknek, amelyik szerint a stílus, ha a konkrétabb tartalmi vonatkozásoktól, s így a világnézeti mozzanatoktól többnyire — de korántsem mindig — független is, nem független azonban mindenféle tartalomtól. A stilisztikai forma tartalma egy sajátosan elvont érzelmi-hangulati tartalom, amely az úgynevezett *elvont formák* tipikus tartalmi vetülete (bővebben lásd *Tartalom és forma*). Ennek jellegzetességei természetesen attól függően változnak, hogy az adott stílusfogalom maga mennyire elvontabb vagy konkrétabb. Az olyan igen-igen absztrakt stíluskategóriák esetében, amilyen a műfaji stílus, nem több, mint pl. egy általában vett lírai, epikai vagy drámai hangulat, a konkrétabb stílusfogalmaknál viszont, amilyen pl. a korstílus, kézzelfoghatóbb. Itt a stílus formájában a *korhangulat* fejeződik ki, ami nem más, mint a társadalmi élet azon mozzanatainak érzelmi tükröződése a társadalmi tudatban, amely mozzanatok az adott kor eltérő társadalmi osztályainak, rétegeinek életkörülményeit egyformán érintik. (Ezért van, hogy a korhangulat érzelmi jelenségei nem osztályjellegűek, hanem valamennyi társadalmi rétegre többé-kevésbé egyformán jellemzőek.) Ilyen, a társadalom minden rétegének életkörülményeit érintő mozzanat pl. a technizáció, az urbanizáció vagy akár az osztályharc feszültségének foka. Ha ez utóbbi pl. igen heves, akkor bármilyen tartalmi ellentét mutatkozzék is a szembenálló osztályok törekvéseit kifejező művek között, ezeknek a stílusa nagy valószínűséggel egyező jegyeket fog mutatni, tudniillik feszültséget, indulatosságot, pátoszt stb.

Mindebből azonban a marxista esztétikának azt a következtetést is le kell vonnia, hogy ezek a stíluskategóriák túlságosan általános, elvont fogalmak ahhoz, hogy központi kategóriáknak tekintsük őket, és bármiféle konkrétabb értékítéletet alkos-

sunk a stiláris sajátosságok alapján. Hogy egy műalkotás mennyire „tisztán" reprezentál pl. egy korstílust vagy stílusirányzatot, ez nem lehet esztétikai értékmérő: a stílusegység, mint minden más formai kérdés, csakis a konkrét mű belső sajátosságaihoz mérten vizsgálható, nem pedig az elvont stíluskategóriákhoz viszonyítottan. A stíluskategóriák tehát formális jellegű rendezőelvek csupán, s alkalmazásuk bármennyire hasznos lehet mint módszertani segítőeszközöké, önmagukban nem tükrözik a központi fontosságú esztétikai értékrendet.

SZÉPSÉG ÉS RÚTSÁG

Az esztétikai gondolkodás kezdeteitől egészen napjainkig jóformán minden esztétikai rendszerezésnek központi kérdése volt, hogy voltaképpen mit nevezünk szépnek. Nem is lehet kétséges, hogy ez a probléma valóban a kulcsfontosságú kérdések egyike az esztétikában. Másfelől viszont ma már az is meglehetősen világosan megállapítható, hogy a szépség ezt a kiemelt helyet részben egy olyan téves felfogásnak is köszönhette, amely az esztétika történeti fejlődése során az ókortól egészen a XIX. századig uralkodó jelleggel hatotta át a szépségelméletet.

Az esztétikai szakirodalom a legrégibb időktől napjainkig egybehangzóan vallja, hogy a szépség az emberi *értékek* egyike, s a gondolkodók nagyobb része arra a következtetésre is jutott, hogy esztétikai szempontból pedig a szépség a legfőbb érték is. Ezeket a nézeteket a köznapi tapasztalat is meszszemenően alátámasztja, hiszen esztétikailag a valóságnak jóformán minden jelenségével szemben az az igényünk, hogy szép legyen, s a többi esztétikai minőség a szépséghez képest ilyenkor mindig csökkent értéket jelent: egy rút lakást, egy komikus ruhát vagy hajviseletet, egy tragikus élményt, egy alantas helyzetet mindenki habozás nélkül felcserélne szépre. Ebből a felismerésből már *Démokritosz* leszűrte azt a következtetést, hogy mindez a művészetek alkotásaira is vonatkozik: az igazi művészet mindig szép. Ez a következtetés nagyon kézenfekvőnek látszik, hiszen ha a szépség a legfőbb esztétikai érték, akkor nyilvánvaló, hogy a művé-

szetben, a valóságnak abban a szférájában, ahol az esztétikum a maga legmagasabb szintű, legkoncentráltabb formájában jelentkezik, ennek az értéknek egyeduralkodó szerepet kell biztosítani. A művészet tényeinek vizsgálata is messzemenően alátámasztja ezt a logikát, hiszen az építőművészet, az iparművészet alkotásai ennek megfelelő formaelveket valósítanak meg, a rútságnak, a tragikumnak és a többi hasonló esztétikai minőségnek itt általában nincsen szerepe, sőt: a művészeti ágak egyike, a díszítőművészet éppenséggel arra szolgál, hogy az önmagukban nem vagy nem eléggé szép dolgokat díszessé, széppé tegye. Semmiképpen nem tekinthető véletlennek tehát, hogy az antikvitástól a klasszicizmusig minden uralkodó esztétikai elmélet azt a célt tűzte ki a művészet elé, hogy alkotásait minél szebbé formálja.

Nem hiányoztak azonban az esztétika e régebbi periódusából az ellentmondó okfejtések sem. Nem kisebb tekintély, mint az ókori gondolkodás legkiemelkedőbb képviselője, *Arisztotelész* mutatott rá arra, hogy a művészet bizonyos műfajainak éppenséggel uralkodó esztétikai minősége a tragikum és a komikum, s hogy a műalkotások tükrözhetnek rút jelenségeket is. *Plutarkhosz* rámutatott arra, hogy ez nemcsak lehetősége a művészi alkotásnak, hanem egyenesen szükségszerűsége. Az angol felvilágosodás esztétái az esztétikai minőségek igen széles színskáláját kutatják már, s a romantika teoretikusai végleg diadalra juttatják azt a gondolatot, hogy a művészetben a rútnak, a groteszknek éppúgy helye van, mint a szépnek. Ha az *autonóm művészetek* (lásd *Művészet, Művészeti ágak*), mint az irodalom, képzőművészet, zene stb. alkotásait ilyen szempontból vizsgáljuk meg, kétségtelen tény, hogy ezek alkotásai sosem korlátozódtak a homogén szépség tükrözésére. A marxista elmélet pedig — amelynek álláspontja szerint az autonóm művészetek funkciója a társadalmi-emberi valóság

hű képének tükrözése — szükségszerűen el kell hogy vessen minden szépségközpontú művészetelméleti felfogást, s az autonóm művészetek legfőbb értékkritériumának a realizmust, a művészi igazságot tekinti (lásd *Realizmus*). A szépség tehát nem azonosítható a művésziséggel, s bár az esztétikumnak az autonóm művészeten kívüli szférájában valóban a legfőbb esztétikai érték, az autonóm művészeti szférára ez a szerepe nem terjed ki, itt a központi értékkategória a realizmus (lásd *Esztétikum*). Ez azonban nem jelenti azt, hogy a szépségnek nincsen kitüntetett szerepe a művészeti tükrözésben, hiszen — amint *Zoltai* Dénes rámutat — a művész a valóság torz, rút jelenségeit csakis úgy leplezheti le, ha — akár közvetetten, áttételesen is — a szépséggel állítja szembe.

Ha a művésziségtől való elkülönítése nagymértékben elősegíti is problémáinak tisztázását, ez csak az első lépés ahhoz, hogy a szépség mibenlétére választ keressünk. A továbbhaladáshoz fontos szempontot nyújtott *Szókratész*, aki elsőként szögezte le, hogy a szépség mindig érzéki, s ezen belül láthatóhallható tulajdonságot jelent. Az érzéki oldal valóban fontos kritériumát túlozzák el a formalista esztétikai irányzatok képviselői, akik azt állítják, hogy a szépség lényege a formaelemek *harmóniája*, az „egység a sokféleségben" (amint ezt *Püthagorász* iskolája hirdette); a természet ideális arányainak törvénye (amint ezt a reneszánsz gondolkodói vélték); a hangok, színek, vonalak önmagukban, jelentésüktől, tartalmuktól teljesen függetlenül érzéki örömöt keltő tulajdonsága (J. F. *Herbart*, R. *Zimmermann*). A formalista felfogás cáfolata azonban igen kézenfekvő, hiszen önmagukban szép vagy rút formák a valóságban nincsenek: a női test arányai szépek a nőnél, de rútak vagy komikusak a férfinál, és megfordítva; a piros szín szép a pipacson, de rút a vérző seben; a geometrikus formák

számos tárgyat széppé tehetnek, de az emberi fej rút, ha a gömb vagy a kocka arányaihoz hasonlít. Az sem vezet helyesebb eredményre — hangsúlyozza *Szigeti* József —, ha ezeket a formaviszonyokat a *fajspecifikus mérték*nek megfelelően differenciáljuk, hiszen ugyanazon jelenség az egyik korban szépnek számít, a másik korban rútnak; hogy azonos fajú jelenségek esetében sincsenek örök érvényű szép formák, ezt nagyon világosan mutatja pl. a női szépség kritériumainak szembetűnő változása.

A szépség és rútság kritériumainak változékonysága nyújtott alapot annak a szubjektivista esztétikai felfogásnak, amelyik az angol felvilágosodás időszakától terjedt el (*Hutcheson, Beattie, Alison*, majd a francia *Condillac* és a holland *Hemsterhuis* okfejtései nyomán). Végkifejletében ez a felfogás azt hirdeti, hogy az ember egyéni ízlése, hajlama, lelki beállítottsága dönti el, mit talál szépnek vagy rútnak, s ez az ítélet nemcsak egyénenként változó, hanem pillanathoz kötött is, ugyanaz az ember ugyanazt a jelenséget ma szépnek ítéli, holnap rútnak; a tárgyak szépsége-rútsága semmiképpen nem objektív tulajdonság, hanem az emberi tudat „vetíti rá" a dolgokra, a szépség „a tárgyba áthelyezett önélvezet" *(Lipps)*; a szép formák „vonalaiban, alakjában önmagunkat élvezzük" *(Worringer)*. Ez az álláspont sem kevésbé téves azonban, mint a formalista, hiszen köztudott, hogy a szépségről-rútságról alkotott ítéleteink minden történelmi és és egyéni különbség mellett szembetűnő egyezéseket is mutatnak, s ha ezek koronként és kultúrkörönként, sőt társadalmi rétegenként is változók, mindig léteznek olyan uralkodó normák, amelyekhez az egyéni ítéletek nagymértékben igazodnak.

Kant az úgynevezett „szubjektív általános érvényűség" jegyében próbálta áthidalni ezt az ellentmondást. Szép szerinte az, ami általánosan és szükségszerűen tetszik: nincsen olyan szabály, amely

mindenkit arra kényszeríthetne, hogy egy dolgot szépnek találjon, s a szépség ilyen módon csak a szemlélő alany vonatkozásában létezik, ám az embereknek mégis mindenütt mindig tetszik az, ami szép. Ez a felfogás azonban nemhogy korrigálná a fenti két hibás elképzelést, hanem egyesíti tévedéseiket, hiszen egyfelől tényszerűen nem igaz, hogy léteznek általánosan szépnek tartott dolgok, másfelől, mint mondottuk, minden jel arra vall, hogy a szépségnek igenis vannak objektív kritériumai, ha úgy tetszik, „szabályai".

Más úton jártak azok a teoretikusok, akik valamilyen emberi érték látható-hallható érzéki formában való megjelenéseként határozták meg a szépséget. Az antik esztétika uralkodó felfogása a *kalokagathia* („szép és jó") fogalmát állította középpontba, s ez már terminológiai szinten is a szépség és az erkölcsi jóság egységét rögzítette, amint hogy *Platón* és *Plótinosz* nyomán elterjedt vélemény is volt, hogy a szépség nem más, mint az erkölcsi jóság ideájának evilági tükröződése. Minthogy azonban a természeti jelenségek és tárgyak erkölcsileg sem jók, sem rosszak nem lehetnek, szépek és rútak viszont igen, a szépség és rútság lényege nem lehet erkölcsi érték.

Boileau-Despréaux nevezetes tétele szerint a szépség lényege az igazság, s ez a felfogás is igen széles körben elterjedt, főként a klasszicizmus esztétikájában. Igazak vagy tévesek azonban csak gondolatok, állítások lehetnek, természeti jelenségek, tárgyak nem, s így az igazság éppúgy nem felel meg a szépség lényege iránt támasztható követelményeknek, miként az erkölcsi érték. Az is köztudott továbbá, hogy a hazugság is lehet szép, s az igazság rút, ezek az értékfajták tehát semmiképpen nem igazodhatnak azonos mértékhez.

A célszerűséget, a hasznosságot már *Szókratész* is a szépség legfontosabb tényezői közé sorolta, s az angol felvilágosodás esztétikája ezt az értéket he-

lyezte szépségelméletének központjába *(Hobbes, Shaftesbury, Home)*, ez a felfogás azonban már saját korában megsemmisítő kritikát kapott *Hutchesontól* s főként *Burke*-től, aki példák seregével cáfolta, hogy a hasznosság lenne a szépség lényege: a pelikán torokzacskója, az elefánt ormánya bármennyire hasznos, rút; az óraszerkezet belseje igen célszerű, de nem szép, külső burkolatának díszei viszont szépek, noha gyakorlati hasznuk nincsen.

Nem volt ismeretlen végezetül már a polgári esztétikában sem az az elgondolás, amely szerint a szépség a látható-hallható érzéki formában megjelenő emberi szabadság. E gondolat első nagyhatású képviselője *F. Schiller*, aki számos kiváló elemzéssel támasztotta alá felfogását. Minthogy azonban a polgári elmélet szabadságértelmezése problematikus volt, s ennek korlátait *Schiller* sem tudta meghaladni, végkövetkeztetései a „játékelmélet" zsákutcájához vezették. Felfogása nagy hatással volt *Humboldt* esztétikájára, szubjektív idealista színezettel jelent meg azonban *Fichténél*, aki szerint a szabad szellem mindent szépnek, a rab pedig mindent rútnak lát; *Schelling* pedig — a fichtei felfogást objektív idealista alapokra helyezve — platonikus színezetű ideatanná torzította a schilleri gondolatmenetet.

A marxista esztétikában az 1950-es évek második felében indult meg a szépség mibenlétének megválaszolását célzó kutatás, kezdetben igen eltérő vélemények összeütközésének formájában. E viták során a maga igazát az az álláspont tudta leginkább valószínűsíteni, amelyik *Marx*nak az emberi lényegről vallott okfejtéséhez kapcsolódva az esztétikumot a látható-hallható érzéki formában megjelenő emberi lényeggel azonosítja, a szépség lényegét pedig az emberi lényeg pozitív, szabad; a rútságát negatív, korlátozott oldalának tárgyiasulásában keresi. E koncepció szerint — melynek kidolgozásában a Szovjetunióban L. N. *Sztolovics* és V.

V. *Vanszlov,* a magyar szakirodalmon belül *Barna* József, *Garai* László és *Szigeti* József szerzett érdemeket — „a szép és a rút lényege a természet, a társadalmi lét, valamint a művészet egyes tárgyainak látható, hallható oldalaiban érzékletesen kifejeződő, az esztétikai tudatban többé-kevésbé adekvátan tükröződő, társadalmilag-történelmileg változó, fejlődő s mindenkor konkrétan adott valóságos szabadság és nem-szabadság" (*Barna* József).

A valóság jelenségei — amint ezt *Vanszlov* kifejti — három módon fejezhetik ki érzéki formáikkal az emberi szabadságot. Az egyik — s ez az alapvető mód, minden szépség ősforrása — az, amikor az ember munkájával átalakítja a természeti jelenségeket, s ennek során a természeti anyagokban tárgyiasítja saját lényegét, szabadságát, az anyag fölötti uralmát: ha ez a jelenségek látható-hallható oldalaiban kifejezésre jut, ezek szépek. Az érintetlen természet jelenségei is szépek lehetnek azonban, s ennek két módja van. Egyrészt az érintetlen természet az emberi gyakorlat hatókörébe kerülve jelenségeivel elősegíti vagy gátolja az emberi szabadság kiteljesedését, s ha ez az objektív tulajdonság érzékileg megjelenik rajtuk, szépek vagy rútak. Másrészt a természeti jelenségek hasonlítanak az emberi tevékenység szabad (madarak szárnyalása) vagy nem-szabad (hüllők csúszása-mászása) oldalára, s így az antropomorfizáló szemléletben ezek is a szépség—rútság sajátosságaival rendelkeznek.

Ez a felfogás magyarázatot tud szolgáltatni arra, hogyan lehetséges, hogy a szépségnek és rútságnak objektív kritériumai vannak, mégis koronként és társadalmanként más és más jelenségek számítanak szépeknek és rútaknak. Az emberi szabadság és korlátozottság kritériumai maguk is koronként és társadalmanként változók, s így szükségszerű is, hogy érzéki megjelenésük, a szépség és rútság is

változzék, noha a szépség és rútság minden korban a szabadság és korlátozottság érzéki megjelenése.

Az is nagymértékben valószínűsíti a fenti koncepció igazát, hogy — amint *Barna* József hangsúlyozza — a szabadság a legátfogóbb érvényű, legfőbb emberi érték, amely magában foglalja a többi emberi értéket: az igazság, az objektív valóság szükségszerűségeinek felismerése részmozzanata a szabadságnak, amely a felismert szükségszerűségek (igazságok) gyakorlati felhasználásán alapuló emberi uralom; az erkölcsi jó, az emberi társadalom magasabb szintre emelését szolgáló tett is az emberi szabadság kiteljesedését szolgálja; a hasznosság sem más — legmagasabb rendű formájában —, mint a jelenségek olyan tulajdonsága, amely alkalmassá teszi őket az emberi szabadság érdekeit kifejező célok elérésére. E koncepció tehát mintegy magasabb szintre emelve megszüntetve-megőrzi a korábban ismertetett esztétikai kutatások részigazságait.

A szépség és rútság a marxista esztétika álláspontja szerint annak az értékskálának két pólusa, amelyen az esztétikai minőségek árnyalatokban igen gazdag színskálája helyezkedik el, s e minőségek valamilyen formában mind tartalmazzák a szép és a rút mozzanatát (lásd még *Esztétikum*).

SZÍNHÁZMŰVÉSZET

A színházművészet azoknak a művészeti tevékenységformáknak az összefoglaló elnevezése, amelyeknek közös eredményeként valamely (írásban rögzített) drámai mű közvetlen élményformát nyerve megelevenedik a közönség előtt a színpadon. A korszerű színházban ez a tevékenység a *dramaturgiai* munkával kezdődik, amelynek feladatköréből a legfontosabb mozzanat az írott mű előkészítése a színpadi megjelenítésre, a színpadi szempontok érvényesítése a szövegben. Az előadás megszervezése, a színjáték egységének megteremtése, tehát a színházművészeti produkció központi irányító tevékenysége a *rendezés*. A *színművészet* a színészek munkáját, a drámai figurák megelevenítését jelenti, s mint ilyen, a színjáték legfontosabb művészi tényezője. A *díszlettervezés* alakítja ki a játékteret, ahol a színészek a *jelmeztervezés* által meghatározott öltözékekben mozognak, s ahol a díszlet kivitelezésében és elhelyezésében, a jelenetek színpadszerű megoldásában a *szcenika* (színpadtechnika) is fontos szerepet játszik. Zenés vagy táncos színjátékok esetében a produkció létrehozásában a zeneszerző, a koreográfus és az ezek elképzeléseit realizáló előadóművészek közreműködése is lényeges elem.

A színházművészettel kapcsolatos elméleti-esztétikai problémák középpontjában az írott mű és az előadás viszonya áll. Napjaink marxista szakirodalmán belül is igen vitatott kérdés az, hogy az írott szöveg-e a fölérendelt a színházi munkában, vagy az egyfajta félkész termék, amellyel a rendező szabadon bánhat. A vitában felmerült álláspontok kö-

zül nagy valószínűséggel az látszik leghelyesebbnek, amelyik szerint az irodalmi mű határozza meg azt a mozgásteret, amelyben a színházművészeti tevékenység a maga szempontjait érvényesítheti (bővebben lásd *Előadóművészet*).

SZÓRAKOZTATÓ MŰVÉSZET

A szórakozás kellemes időtöltés. Az a gondolat, hogy a művészetnek társadalmi funkciója betöltéséhez elengedhetetlen sajátossága kell legyen a *kellemesség*, az ókor óta közhely számba megy az esztétikai irodalomban. Míg azonban *Szókratész, Platón, Arisztotelész* azt is felismerte, hogy az igazi művészet messze túlnő azon, hogy a puszta kellemesség élményében részesítsen bennünket, szórakoztasson, addig az úgynevezett *hedonista esztétika* képviselői — az ókorban *Epikurosz* követői, a polgári elméletben *Hobbes, D'Alembert,* majd a modern polgári esztétikai koncepciók többsége — az érzéki gyönyörkeltésre korlátozták a művészet társadalmi funkcióit.

A marxista elméletben *Lukács* György elemezte legmélyrehatóbban a művészet és a kellemesség viszonyát. Meghatározása szerint a kellemesség az a közérzet, amelyet az ember akkor érez, amikor a külső valóság hatásai nyomán keletkező állapotát helyesli. *Lukács* kimutatja, hogy ez merőben szubjektív: hogy ki mit érez kellemesnek, ezen nem lehet objektív tényezőkre való hivatkozással változtatni. Másfelől viszont ezt a szubjektivitást is objektív tényezők határozzák meg, s ugyanaz a jelenség tömegesen válthatja ki a kellemesség érzését, egy-egy történelmi korszakra, társadalmi osztályra stb. pedig igen jellemző lehet, hogy tagjainak többsége mit tart kellemesnek. A kellemesség érzete pillanathoz is kötött, tehát ha most kellemesnek tartunk valamit, ebből nem következik az, hogy ugyanezt általában vagy bármikor máskor is

kellemesnek fogjuk minősíteni, noha a megszokás, a társadalmi környezet szabályrendszere nyomán állandósulhat is az a magatartásmód, amellyel a kellemesség élményét megszerezzük magunk számára. *Lukács* nyomatékosan hangsúlyozza, hogy abban, hogy a művészet egyáltalán létrejött, s hogy mindmáig fennmaradt a történelmi fejlődés során, döntő szerepet játszik az is, hogy a művészi alkotások a kellemesség élményében is részesítik a befogadókat: örömöt, élvezetet okoznak. A művészi-ség azonban ennek ellenére nem azonosítható a kellemességgel, mert míg ez utóbbi, mint említettük, *Lukács* okfejtése szerint lényegét tekintve mindig egyedien szubjektív, addig a művészetnek az a leglényegesebb vonása, hogy a haladó osztálytörekvések közvetítése révén az emberiség egészének ügyével, nézőpontjaival való azonosulásra késztet.

Az igazi művészet határterületén — a művészet formáinak felhasználásával — mégis számos olyan esztétikai jelenség található, amely a kellemesség élményének nyújtását, a szórakoztatást tekinti elsődlegesnek. Ezt a területet nevezzük összefoglalóan szórakoztató művészetnek.

Az arisztokratikus esztétika és művészetkritika gyakran hajlamos arra, hogy a szórakoztató művészet egészét *giccs*nek minősítve ízlésromboló, művészetellenes jelenségként könyvelje el. Ez az álláspont azonban többszörösen is téves: a szórakoztató művészet fogalma semmiképpen nem azonosítható a giccsével, mert egyfelől szűkebb, másfelől pedig tágabb is annál. Szűkebb annyiban, hogy amíg a giccs a művészeti ágak összességében jelentkezhet, tehát képző- és iparművészeti, építészeti termékek is lehetnek giccsesek, addig a szórakoztató művészet csak az *időbeli művészetek*ben (szépirodalom, zene, tánc, színházművészet, film, tévé, rádió) él, hiszen a kellemes időtöltés az időbeliség dimenzióján kívül nem lehetséges. Másfelől pedig, ami ennél fontosabb, a szórakoztató művészet fo-

galma tágabb is a giccsnél: magában foglalja ugyan a kifejezetten hazug tartalmakat szórakoztató jelleggel terjesztő giccset is, minthogy ez is elsőrendűen szórakoztat, határai viszont messze túlnőnek ezen. „A szórakoztató művészet — írja *Vitányi* Iván — ... sem osztályjellegében, sem művészi tartalmában, tehát valósághoz való viszonyában, sem esztétikai színvonalában nem egyértelmű. (...) Akad a szórakoztató művészetben is értékes alkotás, műalkotás, ahogy Bóka László mondotta: »álruhás remekmű«. Sőt, találunk nagy alkotóművészeket is — mint például Chaplin —, akik innen nőttek ki, és műveikben koruk valóságának képét adják."

Bizonyos ágazatai már csak azért sem tartozhatnak a hazug giccs fogalomkörébe, minthogy nem állítanak semmit, s így elvileg képtelenek a hazugságra. Ilyen a *társasági tánc*, amely a művészi tánchoz többé-kevésbé hasonló, s mindenképpen esztétikai jellegű testmozgás, de nyíltan és köztudottan közvetlenül a szórakozás a funkciója (eltekintve az olyan járulékos funkcióktól, amilyen az udvarlás, az ismerkedés stb.), ezért a művészi tükrözés nem is merülhet fel vele kapcsolatban. Hasonlóan nyílt és közvetlen szórakoztatás a cirkusz feladata, ahol az emberek és az idomított állatok testi ügyességének látványos bemutatása keveredik esztétikai mozzanatokkal (dekorativitás, táncjellegű elemek és egyéb esztétikailag formált mozgások), sőt a bohócműsorok komikuma révén már a művészi tükrözés csírái is jelentkezhetnek benne (egyes bohócok pedig világhírű, valódi művészek is lehetnek, mint a svájci származású zenebohóc, *Grock*). Mindezek alapján nem túlzás, ha egyes teoretikusok *cirkuszművészet*ről beszélnek.

Bonyolultabb helyzettel állunk szemben ott, ahol a puszta szórakoztatás igénye nem nyíltan, hanem burkoltan jelentkezik, amennyiben az autonóm művészetek formajegyeit kölcsönözve lép fel, mint

szépirodalmi, zene-, film- vagy színházművészeti mű. Még bonyolultabb pedig azáltal, hogy a szórakoztató művészet e termékei általában nem kontármunkák, tehát nem formai, mesterségbeli értékeikkel különülnek el az igazi művészettől, hanem — amint ezt *Lukács* György hangsúlyozza — gyakran ennek ellenkezője tapasztalható: pl. a film fejlődésének egyik szembetűnő sajátossága, hogy a legkevesebb esztétikai értéket nyújtó gyártmányok gyakran magasabb technikai szinten állnak, mint a valóban művésziek. Még az sem szempontja az elkülönítésnek, hogy mennyire gazdag, érdekes a mű cselekménye; figuráit milyen finom lélektani módszerekkel jellemzi, hiszen ilyen erényekkel a szórakoztató művészeti ipar termékei is jeleskedhetnek annál is inkább, mert nem csekély az olyan alkotók száma, akik életművük egyik részével a legvalódibb művészetet gazdagították, más műveikkel viszont csak a szórakoztató művészet szintjét érték el. Tovább bonyolítja a problémát, hogy a szórakoztató művészetben a kellemesség nem reked meg — mint a köznapi élet kellemes élményeinek esetében — a személyes szubjektivitás szintjén, hanem képes lehet arra is, hogy az ábrázolt életanyagot viszonylag magasabb szinten általánosítsa, tehát elérje az osztályjellegű, nemzeti stb. nézőpontok szintjét. Soha nem éri el viszont a szórakoztató művészet azt a szintet, hogy ábrázolásmódja és hatása tekintetében az emberiség egészének érdekeit képviselje, s *Lukács* szerint ez az egyetlen döntő különbség közte és az igazi művészet között.

Ennek megfelelően a szórakoztató művészetnek az egyes művészeti ágakon belül voltaképpen nincsenek is önálló műfajai, legfeljebb arról lenet szó, hogy egyes műfajokban gyakoribb, jellegzetesebb a szórakoztatási igény előtérbe lépése. Ilyen műfaj a szépirodalmon belül a *kalandirodalom* s ágazatai közül különösen a *detektívregény,* továbbá a *történelmi regény, életrajzi regény;* a színpadi mű-

fajok közül az *operett, varieté, kabaré, revü* és *musical*; a filmben is az előbbieknek megfelelő műfajok; a zenében pedig a *könnyűzene, tánczene* különböző válfajai, így a *szalonzene, népies műdal, cigányzene, dzsessz, beat* stb. Nyomatékosan hangsúlyozandó viszont, hogy e műfajok nem önmagukban szórakoztató jellegűek; mindegyikben jelentős, olykor egyenesen kiemelkedő művészi értékek is találhatók, másfelől pedig a szórakoztató jelleg — sőt olykor maga a giccs is — felbukkanhat az „előkelőbb" műfajok köntösében is, mint pl. az operában, kamarazenében, társadalmi regényben stb.

Ami mármost a szórakoztató művészettel szembeni állásfoglalás kérdését illeti, itt mindenekelőtt meg kell különböztetnünk a kifejezetten hazug termékeket, a giccseket a nem giccses szórakoztatás eszközeitől. A giccs ellen ugyanis a szocialista kultúrpolitikának természetesen harcolnia kell, ha nem is az egyszerű betiltás, elkobzás módszereivel, hanem közvetett módon (lásd *Giccs*). A nem giccses szórakoztató művészet viszont, amint erre *Lukács* György rámutat, formálisan — stílusban, felépítésben, technikában, pszichológiában stb. — igen tiszteletre méltó magaslatokat érhet el, haladó vonások találhatók benne, amelyek adott esetben fölöttébb nyomatékos társadalmi megbízatásokat elégítenek ki, és ismereteinket is fontos újdonságokkal gyarapíthatják. Ilyen módon, *Vitányi* Iván szavait idézve, „a szórakoztató művészet is részt vállalhat a magántulajdon, a kapitalista munkamegosztás és az elidegenedés káros hatásának kiküszöbölésében, az új emberi kapcsolatok megteremtésében és megszilárdításában és végső soron a szocialista ember kialakításában". Közkeletű megállapítás az is, hogy a szórakoztató művészet mintegy lépcsője az igazi művészet felé vezető útnak: az általa támasztott igények továbbfejlődnek vagy legalábbis továbbfejleszthetők. Az ilyen típusú szórakoztató művészet ellen természetesen nemhogy harcolnia kelle-

ne a szocialista kultúrpolitikának, hanem éppen ellenkezőleg, támogatnia kell azt, s fel kell használnia a maga céljai érdekében még akkor is, ha e célok közé tartozik, hogy az igazi művészet fokozatosan minél nagyobb tömegeket hódítson el a csupán szórakoztató művészettől a társadalmi fejlődés során.

TÁNCMŰVÉSZET

A táncművészet azoknak a művészeti ágaknak az egyike, amelyekkel az esztétika viszonylag a legkevesebbet foglalkozott, ami annál sajátosabb, hiszen ugyanakkor a legrégibb művészetek egyike. Egyes esztéták éppenséggel a legősibb művészetet látják benne, mint *Szigeti* József, aki így érvel: a táncművészet felel meg leginkább azoknak a logikai követelményeknek, amelyeket az első művészettel szemben támaszthatunk, minthogy itt az alkotás, a produkció és az előadás, a reprodukció egybeesik, továbbá a tánc — differenciálatlanul — magában foglalja a térbeliséget és időbeliséget, valamint a mozgás révén a külső, a zene révén pedig a belső szemléleti jelleget. „A különböző művészetek szintetizálódása ez — írja *Szigeti* — a munkatevékenységhez közel eső művészi tevékenységben, de olyan »szintézis«, amely akkor jött létre, amikor ezek a művészetek még meg sem születtek, következésképpen nem szintézis, hanem magának a művészetnek mint még differenciálatlan egységnek a genezise, alapja és támasza a többi művészet kialakulásának."

Kérdés viszont, hogy a *Szigeti* által leírt jelenség egyáltalán azonosítható-e a táncművészettel. A primitív ember zenével és énekkel kísért tánca mint ősművészeti jelenség ugyanis a mai táncművészetnek csak annyira őse, mint a zeneművészetnek és a költészetnek is; jogosultabbnak tűnik tehát az az álláspont, amelyik a táncművészet kialakulását ahhoz a stádiumhoz köti, amikor a tánc nemcsak a szövegtől vált el, hanem mindenféle alkalmi jel-

legtől, mágikus, szakrális vagy világi ceremoniális kötöttségtől, sőt az úgynevezett társasági tánctól is.

Vitányi Iván az ilyen, az önálló művészet körébe tartozó tánc jellegzetességeit a következők szerint foglalja össze. „Itt már szétválik a művész és a közönség, az előadást hivatásos művészek tartják, akiknek ez a foglalkozásuk, ez tölti be egész életüket. Nevük megjelenik a színlapon, jogdíjat és fellépti díjat kapnak munkájukért. Alkotó- és előadóművészetük tulajdonuk és árujuk, eladják, és a közönség megveszi. A közönség csak néző és műélvező, nem válik szerzővé, nem szólhat bele, nem vehet részt a táncban, nem is tehetné, mert képtelen lenne megtanulni. (...) Az előadás színpadi műalkotás, ugyanúgy megvannak a maga törvényei, mint bármely más színpadi műnek, és meghatározott tartalommal, stílussal, műfajjal rendelkezik. Lényegtelen részletektől eltekintve nem lehet változtatni rajta, mert akkor más mű lenne belőle. (...) Az előadás nem kötődik táncon kívüli alkalomhoz, vallási ceremóniához vagy az uralkodó esküvőjéhez, önmaga jelenti az alkalmat; a néző nem lakodalomra vagy más szertartásra megy, ahol csak mellékesen lát táncot, hanem kifejezetten a művészet élvezetének a kedvéért."

Mindazonáltal az kétségtelenül igaz, hogy az ősi zene—ének—tánc egységből a táncművészet őrizte meg leginkább a kezdeti stádium vonásait, ma sem függetlenedett teljesen a zenétől és a színjátéktól, azaz kevésbé tudott önálló művészeti ággá fejlődni, mint társai. Esztétikai elméletének kialakulatlansága is elsősorban ezzel magyarázható.

A sajátosságait rögzítő eredményeket az alábbiakban összegezhetjük. A táncművészet anyaga az emberi test mozgása: ezzel képes nemcsak érzelmeket kifejezni, hanem a külvilág bizonyos jelenségeit is utánozni: konkrét emberi viszonyokat, magatartásformákat, sőt — korlátozott körben — egyes dologi folyamatokat is. Tágabb értelemben a

táncművészet körébe tartozik — de mindenképpen szoros rokona — a *pantomim,* amelynek előadásmódjában a mimika uralkodik a tánc technikai megformáltságával szemben, s minthogy kevésbé stilizált, tematikájában konkrétabb tud lenni (viszont a szorosabb értelemben felfogott tánc eszközeitől távolodva a színjáték eszközeihez közelít). A tánc alapegysége a motívum, az egyszerű mozdulatoknak olyan együttese, amelyik már önálló tartalmi vagy érzelmi jelentéssel rendelkezik, s a tánc további felépítésében ismételhető struktúrát alkot, míg a pantomim alapegysége a közvetlenül a külvilágra utaló gesztus, amely általában nem ismétlődik. E két forma azonban mereven nem választható el egymástól, mert amiként a motivikus tánc is mindig megőriz pantomimikus gesztusokat, ugyanúgy a pantomim is alkalmaz motivikus elemeket.

A táncművészeti produkció létrejöttének első fázisa a tánckompozíció megtervezése a *koreográfia* formájában (ennek rögzítésére a táncírás, más néven *kinetográfia* vagy *orcheográfia* jelei szolgálnak); ezt jelenítik meg — előadóművészeti jelleggel — a színpadon a táncosok, a produkcióban azonban legalább ilyen mértékben fontos összetevő a zeneszerző munkája. (Nem véletlen, hogy a balettek többségét nem a koreográfus vagy a táncosok, hanem kizárólag a zeneszerző alkotásaként tartja számon a köztudat), sőt a tánceszétika klasszikus képviselője, J. G. *Noverre* álláspontja szerint a tánc esetében a zeneszerző mellett „a balettmester, a díszlet- és jelmeztervező, a szcenikus (...) egyenlő mértékben járul hozzá a mű tökéletességéhez és szépségéhez". Mindebből következően a táncművészetet a *szintetikus művészetek* körébe sorolhatjuk.

TARTALOM ÉS FORMA

A művészeti tartalom és forma viszonyának megértéséhez e két fogalom általános értelemben vett kapcsolata tisztázandó. Ilyen általános értelemben a forma nem más, mint valamely tartalomnak mint belső *lényeg*nek aktuális *jelenség*ként történő kifejeződése, érvényre jutása, amiként a tartalom valamely jelenség belső, lényegi mozzanata, amely meghatározza az adott jelenség formáját. A valóságban a tartalom és a forma — miként a jelenség és a lényeg is — mindig teljes egységben jelentkezik, azaz sehol és soha nem található olyan dolog, amely tisztán tartalom vagy forma lenne. Annál is kevésbé lehetséges ez, mert a tartalom és a forma viszonyfogalom, ami azt jelenti, hogy a valóságnak ugyanaz a jelensége, amelyik egyik vonatkozásban tartalmi mozzanatnak minősül, más vonatkozásban forma lehet.

A művészeten kívüli esztétikum köréből vett példával illusztrálva a fenti törvényszerűséget: ha egy szép virágszálat veszünk szemügyre, ennek nincsen külön tartalma és külön formája, a kettő csak együtt és egymásban létezik: a szirmai, a levelei, a szára, a színe és szaga mind egyaránt hozzátartoznak ahhoz a lényegi, tartalmi vonatkozáshoz, hogy ez egy rózsaszál, egyben viszont érzéki jelenségként, formaként ki is fejezik ezt a tartalmat. Esztétikai szempontból vizsgálva azonban könnyen megállapíthatjuk, hogy e rózsaszál szépsége a szépségnek csupán egyik lehetséges formája, azaz ez a konkrét forma a szépség tartalmának kifejeződése. Az itt tartalomként megnyilvánuló

szépség viszont más összefüggésben maga sem más, mint forma: az esztétikai minőség egyik megnyilvánulási formája. A sor tovább folytatható, hiszen az esztétikumnak is van tartalma, a társadalom fejlődésének adott szakaszában különös formában megjelenő társadalmi-emberi lényeg, s e különös formájú emberi lényeggel szemben az általában vett emberi lényeg minősül tartalmi mozzanatnak. Az emberi szférán belül ez a legfelsőbb tartalom ugyan, de más vonatkozásban (pl. az anyag vonatkozásában) ez is megjelenési forma.

Mindez ugyanígy áll a művészi alkotások esetében. Egy költeménynek vagy festménynek sincsen egyetlen olyan konkrét alkateleme, amelyikre azt mondhatnánk, hogy különálló tartalom vagy puszta forma: ha a költeménynek akár csak egyetlen szavát megváltoztatjuk, ez egyszerre megváltoztatja a mű formáját is, és — bármilyen hasonló értelmű szóval cseréljük fel — némiképp módosít tartalmán is. Ha a szöveget versből prózává írjuk át, ez a látszólag pusztán formai módosítás teljesen megváltoztatja a mű hangulati hatását, s adott esetben az is előfordulhat, hogy pusztán emiatt tartalma hősies-fenségesből az ellenkezőjére, komikusra fordul. Ugyanez áll a festményre is. Bármelyik alakját kicseréljük, vagy akár csak a színein módosítunk, a formaváltoztatás mindig több-kevesebb tartalmi változást is eredményez: a festői alkotásnak sincs egyetlen vonala vagy színfoltja, amelyik csak tartalmi vagy csak formai mozzanat lenne.

Hasonló eredményre juthatunk akkor is, ha a műalkotásokat nem a maguk konkrétságában vizsgáljuk, hanem a tudományos elemzés elvontságában adott szerkezeti elemeikről igyekszünk megállapítani, melyik a tartalom és melyik a forma. A téma pl. az őt kifejező motívumok viszonylatában lényegi-tartalmi elem, de az eszmei mondanivaló viszonylatában kifejező-formai szerepet tölt be.

Amikor pl. Ady Endre „Az utolsó kuruc" című versében a magányosan bújdosó kuruc vitéz szájába adja saját érzelmeit, akkor ez a kuruc motívum formaként fejezi ki a témát, a költő magányérzetét, otthontalanságát, társtalanságát. Ez az érzelem mint téma azonban kifejezettből kifejezővé, tartalmi mozzanatból formaivá válik, ha az eszmei mondanivaló oldaláról vizsgáljuk: a költő magányérzete azt a még lényegibb mozzanatot fejezi ki, hogy az 1867 utáni magyar társadalmi fejlődés tragikus fordulatot vett, a haladó gondolatok ebben az országban számkivetetté, üldözötté váltak.

A fentiek tükrében jogos kérdésként merülhet fel, van-e értelme egyáltalán annak, hogy a művészettel kapcsolatban tartalomról és formáról beszéljünk. A polgári esztétika számos gondolkodója egyértelmű tagadással válaszol erre a kérdésre, mint *Croce*, aki abból kiindulva, hogy se alkotás közben, se a kész műben, se a mű befogadása alkalmával soha nem találunk külön formát és külön tartalmat, hiszen amit a művész ábrázol, az mindig szétválaszthatatlanul együtt létezik azzal, ahogyan ábrázolja, mindebből azt a következtetést vonja le, hogy ennek megfelelően a tartalom és forma megkülönböztetése semmiféle eredményre nem vezet, üres okoskodás, és a két fogalom viszonyának elemzése „az esztétika gazdaságának leghíresebb passzívája".

A tények azonban mást bizonyítanak. Egyrészt ugyanis a tudományos gyakorlat kézzelfoghatóan bizonyítja, hogy a konkrét valóságban megbonthatatlan tartalom és forma tudományos absztrakcióval történő szétválasztása igenis gyümölcsöző eredményekre vezet. A tudomány számára egyáltalán nem mindegy, hogy a jelenségek mögött milyen lényeg húzódik meg, s valamely dolog két eleme közül melyik az adott viszonylatban a formai és melyik a tartalmi — sőt, minden tudományos vizsgálat kiindulópontja éppen ennek a vizsgálata.

Másfelől pedig ha a műalkotást önmagában vesszük, akkor szerkezeti elemeinek nem is mindegyike mutatkozik egyformán tartalmi és formai mozzanatnak. Világosan kitűnik, hogy minden műnek van egy legbelső magva, amelyik a művön belül már semminek nem formája, kifejezője, s ugyanígy van egy legkülső héja is, amelyik már nem tartalmi mozzanata semmiféle másik, a művön belüli alkotóelemnek: e legbelső tartalom és e legkülső forma már csak a művön kívüli valóságban létező dolgok viszonylatában szerepelhet formaként, ill. tartalomként.

A mű e legbelső magva az *eszmei mondanivaló:* azoknak az eszméknek az összessége, amelyeket az alkotó a mű közvetítésével a közönségnek átad. Leglényegesebb mozzanata az úgynevezett *alapeszme* vagy más néven *vezéreszme, központi gondolat,* amely a műalkotás legfőbb mondanivalóját hordozza (megjegyzendő, hogy a tágabb terjedelmi lehetőségekkel rendelkező műfajokban egy-egy műben gyakran több, egyenrangú alapeszme alkot szerves egységet). Amint jeleztük, az eszmei mondanivaló a művön belül semmiféle más alkatelem vonatkozásában nem játszik kifejező, formai szerepet: kifejeződése, formai megnyilvánulása viszont az alkotó világnézetének.

Az eszmei mondanivalóhoz legközvetlenebbül a *téma* csatlakozik: az a jelenség, történés, amely az eszmei mondanivalót megjeleníti. Másodlagos szerepét világosan mutatja, hogy ugyanaz a téma más és más eszmei mondanivalóval áthatottan igen eltérő, adott esetekben egyenesen ellentétes világnézeti hatást szolgálhat.

A marxista fogalomhasználat hagyománya az eszmei mondanivaló és a téma egységét nevezi a műalkotás tartalmának. E fogalomhasználat jogosultságát nagymértékben igazolja, ha meggondoljuk, hogy a mű leglényegesebb mozzanatai ezek abban az értelemben, hogy az alkotás többi eleme e

kettő vonatkozásában mind kifejező, érzéki jelenségformát adó feladatot tölt be (s nem olyan értelemben, hogy a mű e többi eleme kevésbé fontos, hiszen a leghaladóbb eszmei mondanivaló és a legszerencsésebb témaválasztás esetén is félresikerülhet a mű, ha az így adott tartalom nem párosul megfelelő formával, s a formálás hibái eltorzítják a kifejezésre szánt tartalmat a kész műben).

A témában adott jelenségeknek a *motívumok* adnak érzéki formát, s ezeket (ideális esetben) az eszmei mondanivaló által meghatározott elvek szerint tagolja, rendezi a *kompozíció*, a mű egységét pedig a *stílus* szervezi meg olyan módon, hogy egységes vagy rokon formaelveket érvényesít a különböző elemek válogatásában és alakításában. A műalkotás legkülsőbb kifejező, formai funkciójú eleme az a konkrét *anyag*, amelyben a mű rögzítést nyert, s amely a mű valamennyi összetevőjét közvetlenül érzékileg megjeleníti (s amely már csak a művön kívül, a befogadói élmény vonatkozásában játszik tartalmi szerepet). Ezek a formaelemek minden műalkotásban megtalálhatók, rajtuk kívül pedig még számos más, művészeti áganként és műfajonként különböző formaelem működik közre a tartalom közvetítésében, mint pl. az irodalomban a cselekmény, a helyzetek, a hősök típushierarchiája, a dialógusszerkezet, a versforma, a képzőművészetben a szín, vonal, tömeg, sík, fény, alak, a zenében a hangrendszer stb.

A formaelemek nem egyforma erővel, nem egyforma konkrétsággal fejezik ki a tartalmat. Könnyű belátni, hogy pl. egy verses drámában a cselekménynek sokkal fontosabb szerepe van ilyen szempontból, mint a versformának, hiszen az előbbi már önmagában véve szinte minden lényegeset elmond a műről (a cselekményt összegező sajtóbeli ismertetés nagymértékben érzékeltetheti számunkra, hogy érdemes-e megnézni a színdarabot vagy sem), az utóbbi viszont nagyon keveset (ha csak annyit tu-

dunk a színműről, hogy drámai jambusban íródott, ez jelezheti számunkra, hogy a mű régebbi hagyományokhoz kapcsolódik, de ezen túlmenően semmit nem mond tartalmáról).

Az így adódó különbségek alapján szokás felosztani a műalkotás formaszerkezetét két szférára: a tartalomközvetítésben elsőrendű szerepet betöltő *belső forma* és a viszonylag alárendeltebb funkciójú *külső forma* szférájára. Számos olyan kísérlet is ismeretes, amelyik a művészi forma elemeit elvontan, önmagukban véve rangsorolja, feltételezve, hogy vannak olyan formaelemek, amelyek eleve mindig a belső vagy a külső forma tartozékai. Az ilyen kísérletek azonban nem kis mértékben problematikusak. Egyfelől ugyanis nyilvánvaló, hogy a különböző művészeti ághoz, műfajhoz tartozó műalkotások formaszerkezetei is szükségszerűen olyannyira különböznek egymástól, hogy sajátosságaik közös modellen nemigen ábrázolhatók. Másfelől pedig a tények azt mutatják, hogy még az azonos műfajhoz tartozó művek is olyan eltéréseket mutatnak ilyen szempontból, hogy formaelemeiket lehetetlen általános érvénnyel a külső vagy a belső forma szférájába rendelni. A versforma pl. az esetek igen nagy részében valóban a külső forma tartozéka, s egy konvencionális jambusban írott gondolati költemény esetében éppenséggel a legkülsődlegesebb formaelemek egyike lehet: másfelől viszont egy extatikus lüktetésű hangulatversben a verselés a belső forma legerőteljesebb elemévé is válhat. Ugyanilyen különbségek bármely műfaj bármelyik formaeleméről kimutathatók, s ez nagymértékben valószínűsíti azt az álláspontot, hogy a belső és a külső forma szerkezete műalkotásonként egyedi törvényszerűségekhez igazodik, egybehangzóan *Lukács* György megállapításával, amely szerint az „esztétikai forma mindig egy meghatározott tartalom formája".

Lukács e megállapítása a marxista esztétika igen

fontos, a *konkrét formára* vonatkozó megállapításaihoz vezet. Konkrét formának az egyes műalkotások egyedi formaszerkezeteit nevezzük (így megkülönböztetve ezeket az alábbiakban tárgyalandó úgynevezett elvont formától). Ez a konkrét forma, mint a fentiekben kifejtettük, mindig szétválaszthatatlan egységet alkot a tartalommal, s mint *Lukács* hangsúlyozza, a műalkotás egyedi tartalmának formája. Ebből következően pedig e forma minden esetben csakis annak a tartalomnak az összefüggésében ítélhető meg, amelyet közvetít: nincsenek olyan formai megoldások, amelyek eleve, tartalmi összefüggéseik feltárása nélkül előnyösek, értékesebbek, használhatóbbak lennének, aminthogy nincsenek olyanok se, amelyek önmagukban hátrányosabbaknak, kerülendőknek mondhatók. Ebben a tekintetben csupán azok az esetek kivételek, amikor az adott formai megoldás az esztétikum legalapvetőbb tételeit sérti meg, tehát pl. a látás vagy hallás útján megközelíthetetlen (voltak olyan elképzelések, hogy szagokból és ízekből is lehet művészi kompozíciókat létrehozni); anyagi formában rögzítetlen (egyesek a pusztán elképzelt, a belső szemléletben létező jelenségeket is teljes értékű műalkotásoknak vélik) stb. Ez a törvényszerűség napjainkban annál inkább hangsúlyozandó, mert a művészeti *avantgarde* és *neoavantgarde* számos olyan formai újítást vezetett be, amely a modern irányzatok teoretikusainak felfogásában eleve követendő, a konzervatív esztétika szerint viszont eleve elvetendő: a helyes marxista álláspont szerint viszont az ilyen kérdésfeltevések eleve hibásak.

Ugyanez az álláspont határolja el a marxista esztétikát mind a *formalista esztétikától*, mind pedig az úgynevezett *tartalmi esztétikától*. Az előbbi szerint a művészetben a formai kérdések a döntők, s a tartalmiak elhanyagolhatók vagy nem is létezők, az utóbbi viszont a formai kérdéseket véli alárendelteknek, mellékeseknek. *Lukács* György a

marxista esztétika dialektikus álláspontját így fogalmazza meg: az alkotó folyamatban „a formálás a tulajdonképpeni döntő elv, a tartalom esztétikai feldolgozása pedig puszta előmunka, amely művészileg magában még keveset jelent, mivel a mellette való megállás nem valamilyen gyengébb művészeti teljesítményt, hanem esztétikailag tekintve egyáltalában semmit nem hoz létre. Az önállóságnak ez a hiánya azonban mit sem változtat a tartalom elsőbbségén, azon, hogy az ilyen tartalmiművészi előmunka teljességgel pótolhatatlan a végső, valóban művészi formaadás szempontjából." A marxista esztétika szerint tehát a művészetben a tartalom és a forma problémái teljesen egyenrangúak, s legfeljebb a mű létrehozásának egyik-másik szakaszában beszélhetünk arról, hogy itt a tartalom, amott a forma áll előtérben, végső fokon azonban a kész műalkotás tekintetében értelmetlen azt vizsgálni, mi fontosabb benne, a tartalom-e vagy a forma: az esztétikai értéket e kettő együtt, egyszerre és egyforma mértékben hozza létre.

Mindennek nem mond ellent, ha megállapítjuk, hogy létezhetnek és léteznek is olyan általános törvényszerűségekbe foglalható formai szabályok, szerkezeti sémák, amelyek az egyes műalkotások konkrét formájában mindig változatlanul érvényesülnek függetlenül attól, hogy e művek milyen konkrét tartalmakat fejeznek ki. Ezeket a formákat nevezzük összefoglalóan *elvont formák*nak: ilyenek pl. a műfajok szilárdabb szabályai (a drámai művek pl. egytől-egyig a párbeszéd formáját alkalmazzák függetlenül attól, hogy tragédiák vagy komédiák-e, s hogy milyen eszmei mondanivalót közvetítenek); a kompozíció hagyományos modelljei (a festészetben pl. az átlós kompozíció egyaránt jellemezhet idillikus tájképet és öldöklést ábrázoló csatajelenetet, áhítatos szentképet és pornográf erotikájú ábrázolást); a ritmus elvont képletei (a költészetben pl. haladó és reakciós tartalmú alkotás

egyaránt jelentkezhet akármelyik versformában); az arányosság, harmónia, szimmetria érvényre juttatásának alapelvei; az irodalomban a stilisztika és retorika alakzatai; a képzőművészetben a perspektíva megjelenítésének eszközei; a zeneművészetben az összhangzattan törvényszerűségei stb.

Az ilyen elvont formáknak szembetűnő sajátosságuk az is, hogy amíg más formaelemek a plágium vagy az epigonság vétke nélkül meg nem ismételhetők, át nem vehetők a korábbi műalkotásokból, az elvont formák minden negatív következmény nélkül átvehetők, s a művészetek történeti fejlődésének tényei azt mutatják, hogy ugyanazok az elvont formai alapelvek a művek beláthatatlan nagy számában érvényesülnek. Az irodalmi vagy képzőművészeti típusalkotás miként jének pl. mindig szükségszerűen egyedi sajátosságokhoz kell igazodnia, Fielding Tom Jonesának, Homérosz Odüsszeuszának vagy a Parasztlakodalom című Brueghel-képen szereplő figuráknak a formálási elveit egy az egyhez lemásolva lehetetlen eredeti művet alkotni — ugyanakkor viszont a lineáris cselekményvezetés modelljét a Tom Jonesból, a hexameter képletét az Odüsszeiából, az átlós kompozíciót a Parasztlakodalomból minden változtatás nélkül át lehet venni; ez az ismétlés önmagában nem érinti a mű eredetiségét.

Ez a korlátlan ismételhetőség és a konkrét mű tartalmától való függetlenség joggal veti fel azt a kérdést, miképpen érvényesülhet tehát ilyen esetekben a marxista esztétika korábban kifejtett tétele a tartalom és a forma mindenkori szerves egységéről. Ez a probléma — az egyes elvont formai szerkezetek, főként pedig a versformák kifejezőképességéről folytatott viták kapcsán — az ókortól igen ellentétes vélemények összecsapásának színtere: vannak esztéták, akik azt állítják, hogy az elvont formák a tartalomtól teljesen függetlenek, tetszés szerinti tartalomra alkalmazhatók,

s önmagukban semmit nem fejeznek ki, feladatuk pusztán egyfajta rendezettség, tetszetős keret biztosítása a mű számára — mások ezzel ellentétben megpróbálják, hogy minden egyes ilyen formaszerkezethez egy-egy konkrét érzelmi-hangulati tartalmat rendeljenek: a jambus pl. így mindig szükségszerűen vidám, a trocheus szomorú. Nemegyszer még konkrétabb, világnézeti tartalom rendeltetik ilyen formákhoz, ahogyan pl. vannak szakírók, akik minden, az *avantgarde* által bevezetett formát eleve a polgári világnézet kifejeződésének tekintenek.

E végletes felfogásokkal szemben a tények azt mutatják, hogy az elvont formák valóban nem függetlenek ugyan a tartalmi vonatkozásoktól, a hozzájuk kapcsolódó tartalmi mozzanatok azonban önmagukban különlegesen elvontak, meghatározatlanok. Ha egy verses szöveget átírunk prózába vagy más versformába; ha a kompozíciós sémákat megszüntetjük, más szerkezetbe rendezzük át stb.; ez minden esetben érezhetően megváltoztatja a mű hangulatát, érzelmi tartalmát, adott esetekben pedig ellenkezőjére is fordíthatja a művet, annak paródiájaként is hathat.

Az elvont formák tehát el nem hanyagolható tartalomkifejező feladatokat töltenek be: szerves részei az ábrázolásnak, alakzataik révén a mű jelentése, tartalma kiegészül, gazdagodik. Ez két síkon is bekövetkezhet. Egyfelől ugyanis az adott formaszerkezet objektív sajátossága — harmonikus vagy diszharmonikus, arányos vagy aránytalan, folyamatos vagy szaggatott jellege stb. — felidéző jellegű, mozgásformákra — a külső valóság vagy a belső, lelki valóság, az érzelmek folyamatainak mozgásformáira — utal, s így szavakban ki nem mondott, képekben konkrétan nem ábrázolt mozzanatokat érzékeltethet a maga áttett eszközeivel. Másfelől az elterjedtebb, közismertebb elvont formák jó részéhez egy olyan asszociatív holdudvar is tapad, amelyik annak a történelmi pillanatnak

a korhangulatára, uralkodó életérzésére is utal, amelyik korban az illető forma keletkezett vagy virágzott: pl. a görög-latin versformák alkalmazása így idézi fel az antik humanizmus eszményeit.

Az elvont formákhoz tapadó hangulati tartalmak különleges elvontságára azonban az jellemző, hogy önmagukban véve igen ellentétes jelenségek felidézésére egyaránt alkalmasak: a disszonáns zenei kompozíció egyaránt kifejezhet fájdalmat vagy gúnyt; az anapesztikus versforma szökdécselő vidámságot vagy fel-feltörő kínt, s e rendkívül tág határokon belül a mű konkrét formai elemei határozzák meg, hogy az adott esetben konkrétan mit idéz fel az elvont forma. Ugyanakkor viszont e határok, bármilyen tágak is, de létezők: a zenei disszonancia sosem fejezhet ki pl. patétikus lelkesedést, s az anapesztus sem alkalmas a csendes bánat, a nyugodt derű vagy bármiféle más, egyenletes mozgású folyamat felidézésére. Ha az alkotó mégis ilyen, neki meg nem felelő tartalmakhoz, konkrét formákhoz kapcsolja az elvont formát, ilyenkor (kivéve a kontraszthatás eseteit) ez utóbbinak felidéző jellege érzékelhetetlenné válik, s a forma valóban nem tölt be mást, mint egyfajta tagoló, tetszetőssé tevő szerepet. Hasonló módon szétfoszlik az elvont formák történelmi korokra utaló, asszociatív holdudvara is, ha a tartalom nekik nem megfelelő, sőt ezek a holdudvarok még illanékonyabbak: az általános használat éppúgy megsemmisítheti őket, mint az ismeretlenség; a banális formák asszociációkeltő képessége éppúgy megszűnik, ahogyan az erős jelentésholdudvarral rendelkező nemzeti formák elveszthetik elvont tartalmukat az idegen közönség közegében. Gyakori az is, hogy ez az asszociatív jelentéstartalom koronként változó jellegű: a jambikus vers pl. az ókori görög gúnyköltészet jellegzetes formájaként keletkezett, az idők folyamán azonban fokozatosan elszakadt a gúnydalra jellemző érzelmi vonásoktól

olyannyira, hogy a negyedfeles jambus később a szatirikus hangtól igencsak elütő szerelmi és bormámor dalformájaként tükröződött. S bár az elvont forma és az érzelmi attitűd összefonódása ezúttal hosszabb ideig tartott — Csokonai korában az irodalomértő ember még pontosan tudta, milyen tartalmat várhat az „anakreonteus versezettől", egy másik hagyomány a rímtelenül váltakozó ötös és hatodfeles jambust, a blank verset jó néhány évszázadra a drámai formával kapcsolta össze; a XIX. században pedig a jambus tömeges előfordulása annyira banálissá tette ezt az ütemfajt, hogy napjainkra minden ilyen típusú jellegzetessége megszűnt.

Fontos hangsúlyozni végezetül az elvont formákkal kapcsolatban azt is, hogy ezek önmagukban csak a tudományos absztrakcióban léteznek, s mint ilyenek, voltaképpen nem rendelkeznek esztétikai tárgyisággal: esztétikaivá csak a műalkotás konkrét formájába beépülve, tehát konkréttá vált alakban lehetnek, s ilyenkor már mindazok a törvényszerűségek vonatkoznak reájuk is, amelyeket fentebb a konkrét formával kapcsolatban körvonalaztunk.

Bonyolult problémákat vet fel a tartalom és forma viszonya akkor is, ha a művészetek fejlődésének szemszögéből vizsgáljuk őket. Amint a marxista elmélet rámutat, általában az a jellemző, hogy az új formák keletkezésének rugója az új társadalmi tartalmak megjelenése, a társadalmi fejlődés és az ezt tükröző új világnézeti tartalmak kialakulása; így fejlődik ki az az új eszmei mondanivaló és az új tematika, amelyiknek kifejezése szükségszerűvé teszi az új kompozíciós formák, stílusok stb. kidolgozását. A fejlődés menetének azonban ez fő tendenciája csupán, s nem az egyetlen lehetséges módja. Előfordulhat ugyanis, hogy az új ideológiai áramlat nem teremt magának új kifejezési formát, hanem a régiek — némiképpen persze módosított

— átvételével kísérletezik (ahogyan pl. a reneszánsz tudatosan visszanyúlt az antik formarendszerekhez); máskor bizonyos formarendszerek függetlenedhetnek az őket létrehozó világnézeti-tematikai mozzanatoktól, s éppenséggel ezekkel ellentétes világnézeti áramlatok kifejezőivé is válhatnak (ahogyan pl. a feudális ellenreformáció jegyében született barokk stílus később az antifeudális-protestáns művészetben is elterjedt); olykor pedig felbukkanhat a merő formai célzatú kísérletezés nyomán is egy-egy újítás.

Megemlítendő végül, hogy a tartalom és a forma korábban körvonalazott teljes egysége csak a kész, a konkrét műalkotásra jellemző, az alkotás folyamatára nem. Ezért szükséges megkülönböztetni az alkotói szándékban jelentkező tartalmat és formát az elkészült műben rögzítettől. Ezek ugyanis gyakran eltérő jellemvonásokat mutathatnak. Előfordul, hogy a kifejezni szándékolt eszmei mondanivaló vagy akár a szándékban megfogalmazott tartalom egésze is eltorzul alkotás közben a helytelenül megválasztott vagy sikertelenül kivitelezett formaelemekben, mint ahogyan az sem kizárt eset, hogy téves alkotói szándékokat korrigáljon az alkotás folyamata.

TELEVÍZIÓMŰVÉSZET

A televízió mint tömegkommunikációs eszköznek az elterjedése újabb korszakot nyitott abban a folyamatban, amely a rádió elterjedésével kezdődött, s melynek lényege az, hogy a művészetek közönségének köre ugrásszerűen megnőtt a művészi produkciók technikai közvetítése által (lásd *Rádióművészet*). Ennek az új korszaknak a legalapvetőbb vonása az, hogy a közvetítés most már nemcsak a hallhatóság, hanem a láthatóság síkján is élményt adhat. A befogadó nemcsak hallja, mi történik a színházban, koncertteremben, hanem szemei előtt is megelevenednek a közvetítés színterének eseményei. De ezen messze túlmenően nemcsak az élmény kiteljesedése ment végbe, hanem a technikai közvetítés lehetősége is kiteljesedett: míg a rádió csak az irodalom, színház és zene produkcióit „szállíthatta házhoz", a tévé (különösen pedig a színes tévé) elvileg minden művészeti ág termékét hozzáférhetővé teszi.

Nem kétséges, hogy a televízió — kivéve a mozifilmek közvetítésének esetét — mindezeket a művészeti produkciókat távolról sem passzívan, szolgaian továbbítja, hanem egyfajta művészeti jellegű transzformációt hajt végre rajtuk; esztétikai értelemben is aktív szerepet tölt be. Legyen szó akár színházi, akár zenei közvetítésről vagy tárlatlátogatásról, a jó tévéközvetítés esetén a képernyőn olyan művészien komponált képsorokat láthatunk, amilyenekkel a közvetítés színhelyén, közvetlen élményként a néző sosem találkozik: a színházi néző pl. mindig változatlan távolságban és változatlan szemszögből érzékeli a játékot, a té-

vékamera viszont — mintegy „fellépve a színpadra" — a lényeges mozzanatokat közelebb hozhatja hozzánk, a legelőnyösebb szemszögből láttatja velünk az eseményeket. Ha tehát arról beszélünk, hogy a színházi rendező interpretálja az író művét, aktív művészeti tevékenységet fejt ki, mindez a „tévéművészről" is ugyanígy elmondható, csak ő a rendező munkájának eredményét interpretálja nem kevesebb aktivitással.

Közvetítő szerepén túlmenően a televízió egy sajátos műfaj, a *televíziójáték* életre hívásával is gazdagította művészeti életünket. Ez lényegében nem más, mint a televízió-közvetítés sajátosságaihoz igazodva készített játékfilm. E sajátosságok mibenlétére vonatkozóan a tévé teoretikusai az alábbiakat hozzák fel: a képernyő méretei miatt a televíziójáték kevesebb szereplővel és színtérrel, kevesebb cselekményszállal és műsoridővel, panorámaképek helyett inkább közelképekkel kell hogy dolgozzék, s az otthoni befogadás körülményeihez igazodva, egyfajta intimitásnak kell jellemeznie. Ezekkel az okfejtésekkel szemben több ellenvetés is felhozható, mindenekelőtt az, hogy a képernyő nagysága már ma is igen változékony, s a jövőben alighanem még inkább az lesz, e méretek tehát túl labilisak ahhoz, hogy egy egész művészeti ág alapját képezzék; továbbá az, hogy a tévéjátékok maguk igen kevéssé látszanak igazodni a fenti kritériumokhoz, legkevésbé az intimitás igényéhez. Mindezek a problémák azonban a televízióművészet elméletének kidolgozatlansága miatt ma még meglehetősen körvonalazatlanok, amiként a műfaj — a legfiatalabb művészet — maga is fejlődése kezdetein áll.

TIPIKUSSÁG

A művészet sajátos általánosítási módját jelölő fogalomra már *Arisztotelésznél* találunk utalást, aki azt mondja, hogy „nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy szükségszerűség alapján ... Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el." Ez az általános persze *Arisztotelésznél* is az egyedi révén nyilvánul meg, csakhogy ő mély érzékkel szembeállítja egymással a naturálisan egyedit („mit tett ténylegesen Alkibiadész") és a „költött" egyedit („ahogy egy bizonyos ember bizonyos meghatározott módon beszél vagy cselekszik a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint"), amely éppen az általános lényegi mozzanatával több amannál („erre az általánosra törekszik a költészet").

Az így értelmezett tipikusság — az egyedit az általánosban feloldó középkor után — valójában csak a polgári esztétikában vált központi problémává. *Diderot, Lessing, Goethe* és *Hegel* adta a legtöbbet a tipikusság esztétikai mibenlétének kidolgozásához. *Diderot* a jellemek mellett elsősorban a körülmények (conditions) fontosságára hívta fel a figyelmet, sőt a jellemeket a körülmények credőjeként értelmezte. Az egyéneket ábrázoló tragédia és a fajokat (espece) ábrázoló komédia közé iktatott ún. „középfajú dráma" elméletének kidolgozásával az első voltaképpeni tipikusságelméletet alkotta meg. *Lessing* vele szemben rámutatott arra,

hogy mind a tragédiában, mind a komédiában egyének cselekszenek, de — szinte szó szerint reprodukálva *Arisztotelészt* — úgy, „ahogyan minden hozzájuk hasonló ugyanazon körülmények között beszélne vagy cselekednék, és kellene, hogy cselekedjék". *Goethe* az egyedit és az általánost egyaránt megszüntetve-megőrizve magában foglaló *különösség* gondolatával járult hozzá a művészeti általánosítás elméletéhez. S mindezeket a kezdeményeket magas művészetfilozófiai szinten foglalta össze és fejlesztette tovább *Hegel*. A művészet szerinte az eszmény megvalósulásának területe, az eszmény azonban nála nem más, mint fogalom és valóság, lényeg és jelenség, általános és egyedi tökéletes egybeesése, vagyis az a tipikus, amely az egyedi révén láttatja az általánost, az a jelenség, amely kinyilvánítja a lényeget.

A marxista—leninista tipikusságelmélet szempontjából alapvető jelentőségűek *Marx* és *Engels* ide vonatkozó útmutatásai. *Engels* az első, aki a tipikusságot a *realizmus* (lásd ott) kritériumaként határozza meg: „a realizmus... magában foglalja a részletek hűségén kívül a tipikus jellemek tipikus körülmények közötti hű ábrázolását". Hasonlóképpen fontos megállapítása az, hogy a tipikusság nem egyenlő sem a statisztikai átlaggal, sem az elvont általánossággal: „minden ember típus, egyben azonban egy bizonyos ember, egy »ez«, mint az öreg Hegel mondja". *Marx* ugyanakkor a jelenség és lényeg dialektikus és történelmi materialista összefüggéseinek feltárásával, a társadalmi tudatformák (a tudomány és a művészet stb.) szerepének megmagyarázásával segítette elő a tipikusság kategóriájának kidolgozását, de ő vezette be a „prófétikus típus" fogalmát is, melyben a jelenben észlelhető csírák alapján a majdani fejlődés előlegeződik.

A művészeti tipikusság elméletét legsokoldalúbban, leggazdagabban *Lukács* György fejtette ki. A

továbbiakban elsősorban az ő okfejtései és *Szigeti* József elemzései alapján foglaljuk össze az ide vonatkozó tudnivalókat.

A tipikusság fogalmával kapcsolatban először is a *típus*, típustan (tipológia) problémakörét kell szemügyre vennünk. A görög tüposz szó eredetileg „veret", „nyomat", „bélyeg", majd „előkép", „minta", „példány" jelentésű. A típus legáltalánosabb értelemben a közös tulajdonságokkal rendelkező jelenségek azonos jegyeit magán viselő alapforma. A fogalmat valamennyi tudomány használja, de különféle jelentéstartalommal. A természettudományos értelmezés megegyezik a legáltalánosabb definícióval, de dezantropomorfizáló jellegű még akkor is, amikor például az antropológiai értelemben vett különböző embertípusokról van szó. A társadalomtudományok típusfogalma viszont már közelebb áll az esztétikaihoz, amennyiben mindig az ember áll a középpontjában, de még ezt is óriási távolság választja el az esztétikai-művészetfilozófiai típustól. A társadalomtudomány típusai az egyedi, véletlenszerű, érzékletes mozzanatoktól elvonatkoztatott, megtisztított formában foglalják össze az egyes osztályok, rétegek, csoportok bizonyos szempontokból azonos sajátosságait. Ezek a típusok „magánvalóságukban" érdekesek a tudomány számára, míg a művészet típusai „számunkra valók". A művészi típus az általánosnak és az egyedinek a különösben megvalósuló szerves egysége. A valóság dialektikus felfogása mozgó egységbe foglalja össze az általánost, a különöst és az egyest. A tudomány ezt a mozgást elvont mozzanataira tagolja, s az ezek kölcsönhatásában érvényesülő törvényszerűséget ragadja meg gondolatilag, a művészet viszont ezt a mozgást éppenséggel mint mozgást a maga eleven egységében teszi érzékien szemlélhetővé, és az így létrejövő művészi szintézisnek az egyik legfontosabb kategóriája az esztétikai típus.

A különböző típusok csoportosításával, összehasonlításával és rendszerezésével a *tipológia* foglalkozik. A társadalomtudományok tipológiái mint módszertani segédeszközök az átlagosat rögzítő átlagtípusok összefüggéseit vizsgálják. Természetesen magának az esztétikának (művészetelméletnek), illetve a művészetpszichológiának mint társadalomtudománynak is vannak ilyen tipológiái (pl. a művészeti ágak és műfajok tipológiája, illetve a művésztipológia és a befogadástipológia stb.). A művészi típusoknak mint lényegtípusoknak viszont ilyesfajta tipológiája nincs, hacsak magát a művészetet mint e típusok nagy galériáját nem nevezzük sajátos „tipológiának". Ilyen tipológiateremtéssel kísérletezett a szellemtörténet, amely a visszatérő emberi magatartásformákban tetten érhető történeti-lélektani törvény érvényesülését kívánta dokumentálni sajátságos tipológiáival s azok alapján megrajzolni az egyes korok végső szellemi szintézisét. Az igazi történeti és logikai elemzést kiiktató s a külső hasonlóságra épülő analógiakeresést módszertani alapelvvé avató szellemtörténettől azonban csak olyan „lényegtípusok" kreálására futotta, mint például a zárt tökélyre törekvő klasszikus és a végtelenbe szárnyaló romantikus lélek, a konzervatív-katolikus dunántúli és a lázongó-protestáns tiszántúli ember, a messzeséget szomjazó német „vándor" és a fanatikus magyar „bujdosó" stb.

Átlagtípus és lényegtípus megkülönböztetése — mint *Engels* és *Lukács* nyomán *Szigeti* József nyomatékosan hangsúlyozza — mindazonáltal a művészet létfeltétele, ugyanis a művészet számára releváns típus általános mozzanata semmiképpen nem tévesztendő össze a statisztikai átlaggal. Az átlag művészeti szempontból terméketlen, mert nemhogy feltárná, inkább eltakarja a társadalmi-emberi összefüggéseket, az említett mozgó *totalitást* (lásd ott). A művészet akkor sem a statisztikai át-

laggal operál, amikor látszólag éppen az átlagos ábrázolására törekszik. Ennek iskolapéldája *Goncsarov* Oblomovja. *Goncsarov* azáltal iktatja ki az átlagos művészi ábrázolásának terméketlenségét, hogy a kiélezés törvényének megfelelően egy abszolút következetességgel végigvitt magatartást rajzol meg, s ily módon az, ami az egyes emberek (vagy akár az átlagot reprezentáló ember) életében csak mint passzivitásra való tendencia jelentkezik, nála megvalósult, befejezett, „tökéletes" passzivitás.

A művészet tehát az átlagtípusból is lényegtípust formál, sőt, a felesleges ember XIX. századi átlagtípusából a lényegtípusok egész sorozatát alkotta meg (*Goncsarov* Oblomovja mellett *Puskin* Anyeginja, *Lermontov* Pecsorinja, *Tolsztoj* Olenyinje stb.). A művészetben ugyanis ugyanaz a társadalmi típus elvileg számtalan egyénben ölthet testet, éppen azért, mert a művészeti típus nem az adott társadalom (társadalmi osztály, csoport stb.) általános jellemvonásainak elvont összefoglalása, hanem az objektív társadalmi tendenciákat sorsában és magatartásában érzékletesen megjelenítő individuum: egy „ez". A típus a művészetben nem létezik ezeken az egyéneken, az ő egyéni életükön kívül. S ha az előbbiekhez hozzávesszük mondjuk Tolsztoj Háború és békéjéből Platon Karatejevet, máris előttünk áll az a múlt századi orosz társadalom, amelyre az orosz nemesség tehetetlensége és passzivitása nyomta rá bélyegét. De míg Oblomov passzivitása közvetlenül is mint passzivitás, tehetetlenség és henyeség jelenik meg, Platon Karatejev társadalmi passzivitása mint szüntelen paraszti tevékenység ölt testet, ami egyúttal azt is mutatja, hogy az egész társadalmi korszakokat és társadalmakat reprezentáló művészeti típusok is megőrzik az *osztályszempont* mozzanatát: egyszersmind társadalmi osztálytípusok is. Ebből is látható, hogy a művészeti általánosság valami konkrét, megha-

tározott tartalmat jelent, meghatározott társadalmi törekvések (példánkban tehetetlenségek) általánosságát, és nem olyasfajta elvontságot, mint az „örök emberi" stb.

Ez vezet át a tipikusság, *tipizálás, típusalkotás* problémaköréhez. *Engels* nem véletlenül figyelmeztetett a tipikus jellemek mellett a tipikus körülmények fontosságára. A tipikusság ugyanis csak a tipikus figurák és a tipikus körülmények dialektikus kölcsönhatásából állhat elő, csak így derülhet fény a típus tipikusságára. A tipizálás, típusalkotás (a tipikus körülmények és jellemek megalkotása és kölcsönviszonyuk ábrázolása) éppen ezért az alkotásnak az a fázisa, amelyben szervesen eggyé válik a forma és a tartalom, s a tipikus az, amelyben ez az egység megvalósul. Ugyanis a tipikus nem más, mint konkrét érvényesülése az érzéki megjelenítés elvont-általános esztétikai törvényszerűségének, az általánosnak (eszmeinek) és egyesnek érzéki-szemléletes egysége, szerves azonossága, tehát a művészi általánosítás legfontosabb lekerekítő, viszonylagos totalitást hordozó mozzanata.

A tipikus e törvényszerűségét általában vagy úgy sértik meg, hogy csak az általánost hajlandók látni, vagy úgy, hogy pusztán az egyedi mozzanatot hagyják meg belőle. Ezeknek a művészeti szempontból negatív (vagy csak relatív értékekkel bíró) tendenciáknak a nem-realista áramlatok egész történelmi folyamata felel meg, szemben a tipizálás, típusalkotás, törvényét maradéktalanul érvényesítő realista áramlatokkal (bővebben lásd *Realizmus*). E két művészeti vonulatnak természetesen megvan a maga esztétikai reflexiója: mind a mechanikus materializmus, mind az idealizmus — mindkettő a maga módján — szemben áll a tipikusság dialektikus és történelmi materialista megoldásával. A mechanikus materializmus megreked az egyediségnél, az idealizmus az általánosságnál, s ennek

megfelelően amaz a konkrétnak, emez az elvontnak egyaránt hamis fogalmát állítja az esztétika középpontjába. Mivel a valóság érzékileg közvetlen tükrözését, az esztétikai megismerés alapját képtelenek szerves összefüggésbe hozni az általánossal, a tipikussal, a tipikus náluk nem az objektív valóság alkotórészeként jelenik meg, hanem pusztán egy gondolati, szubjektív művelet elvont termékeként.

A tipikus objektivitása azonban — mint láttuk — nem egyenlő az elvont átlagossággal, de nem egyenlő a *valószerűség*gel sem. Az élet mély feltárása nem szorítkozhat a köznapi valószerűség reprodukálására, hiszen a műalkotás hősei és eseményei nem azért érdekesek számunkra, mert „épp olyanok, mint az életben", hanem azért, mert oly módon koncentrálják a lényeges vonásokat, hogy azokat a hatóerőket és törekvéseket, melyek a köznapi életben csak sejthetők, az ellentmondások legpregnánsabb kölcsönhatásaként tárják elénk. Ezért a valóságból közvetlenül átemelt valószerű emberek és események alkalmatlanok a valóság lényegi folyamatainak és szerkezetének érzékeltetésére, míg a mindennapi mércével mérve „képtelen" hősök és szituációk a legmélyebb lényegfeltárást nyújthatják számunkra. A szélsőséges jellemek és helyzetek ábrázolása azonban csak akkor lehet tipikus, ha a műegészben megvalósult totalitás révén érzékelhetővé válik, hogy a hősök szélsőséges cselekvésmódjában vagy a szélsőséges szituációkban valamely társadalmi problémakomplexumnak éppenséggel a legmélyebb tartalmai és ellentmondásai fejeződnek ki. Tipikus jellemek és tipikus körülmények dialektikus egymásrautaltsága ezért magában foglalja a véletlen és a szükségszerű eleven dialektikáját, illetve a típusok és a szituációk ennek megfelelő hierarchiáját is. A valóság, a társadalmi mozgás lényegi tendenciáinak ábrázolásához ugyanis elengedhetetlen, hogy a művész ábrázolja az

alaptípusok és az alapszituációk kölcsönviszonyait, dialektikus kapcsolatait a többi, „járulékos" típussal és szituációval, mert csak ily módon kerekedhet ki az adott társadalmi-történelmi pillanat tipikus képe, a véletlenek „éppígylétében" megvalósult szükségszerűség.

Mindebből nem következik az, hogy a jellemek tipikusságának és a helyzetek tipikusságának azonos fokúnak kell lennie. A jellem nem egyszerűen a körülmények származéka, hanem autonóm lény. Már *Diderot*-val vitatkozva *Lessing* rámutatott arra, hogy a jellemnek a körülményekre való mechanikus visszavezetés éppúgy feloldja nélkülözhetetlen egyediségét-konkrétságát az általánosságban, mint a körülményektől elszakított, elvont jellemábrázolás. Egyén és szituáció tipikusságának fokozatbeli különbségéből éppenséggel az ábrázolást elmélyítő termékeny feszültségek származhatnak. Ehhez a módszerhez folyamodnak az alkotók például akkor, amikor az említett módon lényegtípussá emelt átlagfigurát ütköztetik meg rendkívüli helyzetekkel, illetve a rendkívüli figurákat átlagszituációkkal. A mérték ezúttal is a puszta átlag és a merőben egyedi, különc egyaránt rossz végleteinek elkerülése.

A műben ábrázolt típusok és szituációk szerkezetét és hierarchiáját elsősorban a mű által feldolgozott konkrét társadalmi-emberi probléma sajátosságai és keretei szabják meg, tehát a típushierarchiának nem kell másolnia a valóságos típusok hierarchiáját, értékrendjét, s még kevésbé szükséges, hogy a pozitív hős egyben központi figura is legyen. A művésznek ugyanakkor természetesen érzékeltetnie kell, hogy a mű kompozicionális rendjében elhelyezett figurák miképpen viszonyulnak a társadalmi értéken alapuló hierarchiához, különben csorbát szenved a mű tipikussága, s az alkotás nem a valóság különös képét tükrözi vissza, hanem szubjektivisztikussá válik.

Az eddig elmondottak mind a szépirodalom, s azon belül is az epikus nagy- és középformák (eposz, dráma, regény, kisregény, elbeszélés) alapján felfejtett törvényszerűségek. És ez nem véletlen, mert terjedelmi lehetőségeiknél fogva ezek a műfajok felelhetnek meg legjobban a felsorolt kritériumoknak. Nem jelenti ez azonban azt, hogy a többi műfajban és művészeti ágban a tipikusság kategóriája értelmezhetetlen. Az ún. *termékeny pillanat* intenzív totalitása révén a képzőművészet is visszatükrözheti a társadalmi-emberi lényeg teljességét az egyediségen sajátosan túlmutató, s ezért tipikus alakjaiban és szituációiban. Ezért mondhatta azt *Lukács*, hogy Rembrandt egy portréja esztétikai értelemben egy egész világ, s hogy egy tájkép is egy társadalom hangulati teljességének tükre lehet. Hasonlóképpen a lírai költészetnek is számos lehetősége van arra, hogy a tipikusság kritériumainak megfeleljen (bővebben lásd *Totalitás*); a zeneművészetben maga az intonáció a tipikusság megvalósítója.

Kétségtelen, hogy a tipikusság művészeti áganként és műfajonként megfigyelhető eme módosulatai jobbára még feltáratlanok és elméletileg kidolgozatlanok, de kétségtelen az is, hogy a tipikusság valaminő fajtája az autonóm művészet valamennyi szférájában tetten érhető, ugyanis a művészet semmiképpen nem mondhat le erről a specifikus általánosítási módjáról: csak ennek révén válhat az emberi nem sajátos öntudatává, csak ez teszi lehetővé az ember számára, hogy a műalkotások révén átélje az emberiség történetének maradandó tartalmait, s ezzel a történelmet mint saját előtörténetét, önmagát pedig mint az egész történelem produktumát élményszerűen tudatosítsa.

A különböző művészeti ágak és műfajok lényegileg azonos, csak megoldásmódjaiban különböző tipikussága a *különösség* szemszögéből is értelmezhető. *Lukács* a tipikusságot „a művészetben a kü-

lönös tulajdonképpeni, központi megtestesülésének", illetve „a különös konkrét-művészi megtestesülésének" nevezi. Azt is hangsúlyozza azonban, hogy a különösség nem valamely éles határvonal az egyediség és az általánosság között, hanem széles közvetítő mező, amelyen belül a művészeti ágak és műfajok úgy rendeződnek el, hogy egyesek inkább az általánossághoz, mások inkább az egyediséghez esnek közel. De ugyanez az elrendeződés megfigyelhető a különböző műfajokon belül is (például egy történelmi regény közelebb áll az egyediséghez, mint a fantasztikus stb.).

TOTALITÁS

A latin totus (egész) szóból származó fogalom elméletének kidolgozását elsősorban *Lukács* Györgynek köszönheti a marxista—leninista esztétika, ám (a legtöbbhöz hasonlóan) ez a kategória sem előzmény nélküli az esztétikában és általában a filozófiában. Elsőként *Humboldt* hívta fel a figyelmet arra, hogy a művészi tevékenység szorosan összefügg a totalitással, „az ember végső rendeltetésével", azzal, hogy „önmagát és a körülötte levő világot a legbensőségesebben összekapcsolja egymással, s ezt a külvilágot előbb mint idegen tárgyat felvegye magába, majd olyan tárgyként adja vissza, amelyet ő maga, szabadon szervezett meg". De *Humboldt* nemcsak az alkotás — voltaképpen az esztétikai világelsajátítás — szempontjából, hanem a befogadás szempontjából is kísérletet tett a totalitás mibenlétének megfogalmazására. Azt mondta, hogy az írónak olyan középpontba kell állítania olvasóját, hogy az epika esetében a tárgyak, a líra esetében az érzelmek totalitását maradéktalanul áttekinthesse. Tudta *Humboldt* már azt is, hogy ehhez nem szükséges — és nem is lehetséges — a dolgok összességét, de még sokaságát sem ábrázolnia az írónak, hanem úgy kell az olvasó elé tárnia a jól megválogatott, az esetlegességektől megtisztított jelenségeket, hogy ezek révén a világhoz és a sorshoz való viszonyát a maga totalitásában élje át, hogy a befogadói fantázia ezáltal aktívvá, alkotóvá váljék, s esztétikai egységet és totalitást hozzon létre.

Különösen az egyes műfajokra való konkrétizálás szempontjából jelentős *Hegel* totalitásfelfogása.

Szerinte a szó művészete, a költészet (szépirodalom) alkalmas egyedül a szellem igazi totalitásának megvalósítására, mert nem valamely reális anyagi közegben, hanem a belső szemlélet és képzelet elemében objektiválja az emberi bensőt. Az epika a tárgyakhoz való viszonyukban jeleníti meg a tevékenységük révén egymáshoz kapcsolódó egyéneket, s ily módon a tárgyak totalitását nyújtja, amelyben a külvilág objektumai a cselekvő ember jellemvonásainak lenyomataiként jelennek meg. Ezzel szemben a líra az Én-t tárja elénk, amely egy külön világ; a lírai totalitás a szubjektum bensőségének totalitása. S végül a drámában a konfliktusokra koncentráltan elevenedik meg az emberi szellemet mozgató erők erkölcsi világa, s ily módon ez a műfaj a mozgás totalitását nyújtja.

Ezekhez képest már visszalépést jelent az *intuícióra* épülő esztétika *Croce* által fémjelzett totalitásfelfogása. *Sik* Sándor ezt így interpretálja: „az intuíció sajátságos totális jellegével függ össze", hogy „a képet alkotó jegyeknek túlnyomó része ... csak mintegy virtuálisan foglaltatik benne. Az egészet mint egységet »fogjuk«, látjuk, érezzük: a részleteket, amelyek alkotják, egyáltalán nem látjuk magunk előtt, legfeljebb egyet-kettőt; mégis: valahogy érzem, »fogom« azokat is ... Benne vannak intuíciómban; ha időt és elmélkedést szánok rá, ki is tudom olvasni belőle." Ezt a totalitásfelfogást azonban a művészetpszichológiai kutatások nem igazolják. Egész és rész, struktúra és elem elemen dialektikájáról feledkezik meg ez a koncepció, s ennek folytán olyan evidens dolgokat hagy számításon kívül, hogy a befogadó figyelme részleteknél is előzhet (ugyanis nemcsak az egész determinálja a részt, hanem a rész is az egészet), s az alkotás folyamán a részletek kidolgozása közben maga az egész is lényegesen módosulhat stb.

Jelentős adalék a totalitáselmélethez *József* Attila felfogása, amely éppen az intuicionista esztétiká-

val való vitában jött létre. Okfejtése a következő: „A művészet nem szemlélet (intuíció), mint Croce beszéli. De szemléleti, hiszen formában való." „A világegészet nem szemlélhetjük, szemléletünk számára csak a világegész mozzanatai adottak", mégis „kell lennie végső szemléleti mozzanatnak. És ez a műalkotás." Ezért „a művészet nem más, mint a nem szemléleti végső világegész helyébe való teremtése egy végső szemléleti egésznek". A műalkotással szemben követelmény, hogy „a valóságos világi (kozmikus) összefüggésekből, társadalmi ellentétekből alkotódjék, mégpedig mint ritmusosan szemléleti végső egész, a nem szemléleti, de valóságos ... világegész helyébe". Az alkotó az ihlet segítségével ezt úgy éri el, hogy „megragad bizonyos valóságelemeket, a többiek és szemléletünk közé helyezi, és eltakarja a valóság egyéb részét, mint a teli hold a napot napfogyatkozáskor. Azaz szemléletileg teljes valóságnyivá növeli a kiválasztott valóságelemeket." És ezeknek az elemeknek kölcsönös egymásra vonatkoztatottságából következik, hogy e „teljes valóságnak", „a mű világának minden pontja archimédészi pont", tehát minden egyes mozzanata olyannyira releváns, hogy a mű — az intuicionista felfogással szemben — nemcsak az egész felől, hanem a részek felől kiindulva is megfejthető a befogadó számára.

Ez pedig már *Lukács* felfogásához vezet át bennünket. *Lukács* a világegész totalitását extenzívnek, a mű egészét intenzívnek nevezi. Nézete szerint a műnek „helyesen és helyes arányban kell tükröznie mindazokat a lényeges, objektív meghatározásokat, melyek az ábrázolt életterület objektív tartalmát és összefüggéseit alkotják. Úgy kell őket tükröznie, hogy ez az életterület önmagában és önmagából megérthető, átélhető legyen, hogy az élet totalitásának tűnjék fel. Ez nem jelenti azt, mintha minden műalkotás céljának abban kellene állania, hogy az élet objektív, extenzív egé-

szét tükröztesse. Ellenkezőleg. A valóság extenzív egésze szükségképpen túlmegy minden művészi ábrázolás lehetséges keretén: ezt csak az össztudomány végtelen folyamata reprodukálhatja, végtelen folyamatban, mindig növekvő megközelítéssel. A műalkotás totalitása azonban intenzív: azoknak a meghatározásoknak kerek és önmagába zárt összefüggése, amelyek — objektíve — az ábrázolt darab élet szempontjából döntő jelentőségűek, amelyek annak létezését és mozgását, sajátos minőségét és helyzetét az életfolyamat egészében alkotják. Ebben az értelemben a legkisebb dal ugyanolyan intenzív totalitás, mint a leghatalmasabb eposz. A napvilágra kerülő meghatározások mennyiségét, minőségét, arányát stb. az ábrázolt életterület objektív jellege dönti el az ábrázolásnak megfelelő műfaj sajátos törvényével való kölcsönhatásban."

Ebből az esztétikatörténeti jelentőségű (1934-es) meghatározásból érthető, miért központi elve az intenzív totalitás a *realizmus* (lásd ott) marxista—leninista elméletének. Ennek ellenére *Lukács* totalitásfelfogásának bírálói — a dogmatikus kultúrpolitika extenzív totalitásigényét is *Lukács*nak róva fel — legtöbbször az extenzív totalitás vélt követelményét írták számlájára, s végül is odáig mentek, hogy az intenzív totalitás követelményét is negligálni akarták. Főként az ún. *parttalan realizmus* teoretikusai (*Garaudy, Fischer*) képviseltek ilyen álláspontot.

Mindazonáltal *Lukács* fenti meghatározása sok tekintetben finomításra és konkretizálásra szorult, amit később részben maga *Lukács* el is végzett. Az ábrázolásnak megfelelő műfaj törvényszerűségének figyelembevételét kései esztétikai főművében azzal egészítette ki, hogy „az egyetemességre törő tendencia is szűkebb vagy átfogóbb a művészeti ágak és műfajok szerint, de mindezen minőségi különbségek ellenére érvényben marad, hogy a konk-

rét tárgy lehetőségeit minden oldalról ki kell meríteni". Különösen a *világnélküliségre* és a *világszerűségre* vonatkozó okfejtéseivel kapcsolatban konkretizálta a totalitástörvény érvényesülését az egyes művészeti ágakban és műfajokban. *Lukács* szerint ugyanis az összes autonom művészet „világteremtő" művészet, s ennyiben mindegyikre érvényes az intenzív totalitás követelménye. A világszerűség első kritériuma *Humboldt* megfogalmazásával cseng egybe: a műben ábrázolt életdarab olyan világot tükrözzön, amelyet „az ember saját maga számára, a benne levő emberséges és haladó tartalmak számára alkotott meg". A második kritérium a realizmus centrális követelményét kapcsolja be: az életdarabnak ugyanakkor az objektív valóság tükörképeként kell megjelennie, s az ábrázolt részlet ily módon „egymagában véve szükségszerű világgá emelkedjék". S végül a harmadik kritérium az, hogy a műalkotásban minden egyes tárgy „saját lényegét, külvilághoz való viszonyának lényegét önmagában mint önmaga közvetlenül megjelenő formáját nyilatkoztassa ki", vagyis a forma objektivitását is érvényesítse az egyes művészeti ágak sajátos egynemű közegében.

Ezek az újabb gondolatok teszik lehetővé, hogy az intenzív totalitás ne csak a szépirodalomban s kiváltképp az eposzban, regényben, drámában legyen értelmezhető, hanem a többi művészeti ágban is.

A „konkrét tárgy lehetőségeivel" függ össze, hogy a művészeti ágak és műfajok eltérő lehetőségei mellett a tematika változatossága is differenciálja az intenzív totalitás érvényesítésének lehetőségeit. A konkrét témának megfelelően egyes összefüggések és jelenségek fontosabbakká, mások elhanyagolhatóbbakká válhatnak függetlenül attól, milyen szerepük van a valóságban, mert „a műalkotás saját szuverén módon tételezett törvényei szerint" dolgozhatja fel, pusztán anyagként kezelheti az egyes területek jelenség- és lényegformáit.

TRAGIKUM

A tragikum mibenlétének meghatározását sajátos módon éppen az teszi nehézzé, hogy az esztétikai szakirodalom az ókortól kezdve kitüntetett figyelemben részesítette ezt az esztétikai minőséget. Hogy ez mégsem a problémák tisztázását vonta maga után, hanem ellenkezőleg, összekuszálódását, ennek oka az, hogy okfejtések túlnyomó többsége a tragédia műfajának sajátosságaiból kiindulva közelítette meg a kérdést, s így olyan következtetésekre jutott, amelyek ugyan igen értékesek lehetnek e műfaj megértése szemszögéből, de a tragikumról általában igen keveset mondanak, s mégis kiterjesztették érvényüket a tragikum egészére.

Az esztétikai minőségek mibenlétére vonatkozó újabb marxista kutatások fényében nyilvánvaló, hogy e probléma megoldásakor nem valamely művészeti műfajból kell kiindulnunk, hanem a tipikus társadalmi életszituációkból, melyeknek sajátos általánosításai az esztétikai minőségek s köztük a tragikum is. Ha ilyen módon itt mellőzhetjük — s terjedelmi okokból mellőznünk is kell — mindazokat a gondolatmeneteket és vitákat, amelyek a tragédia műfaji sajátosságaira vonatkoznak (a tragikus vétség, a tragikus szükségszerűség, az elbukott hős szellemi győzelme stb.), s amelyeknek tisztázásában nem kisebb teoretikusok tűntek ki, mint *Arisztotelész, Diderot, Lessing* és *Hegel*, két mozzanatot az arisztotelészi tragédiaelemzésből mindenképpen figyelembe kell vennünk.

Az egyik ezek közül az, hogy tragikus életszituációról csak konfliktusok esetén beszélhetünk, még-

hozzá olyan konfliktusok esetén, amelyek (fizikai vagy erkölcsi értelemben) végzetes bukással, pusztulással végződnek: a szerencsés kimenetelű konfliktusokat a köznyelv sem nevezi tragikusoknak. A másik mozzanat pedig az, hogy a tragikus konfliktus hősének messze az átlagos fölé emelkedő személyiségnek kell lennie: az átlagos személyiség pusztulása csupán szomorú, de nem tragikus. Még pontosabb meghatározáshoz juthatunk akkor, ha az esztétikai minőségek sorában keressük meg azt a minőséget, amelynek legalapvetőbb kritériuma az, hogy az átlagos emberi méreteket meghaladja. Két ilyen van: az egyik a „mértéktelen" rútat jelentő *borzalmas, rettenetes*, a másik a „mértéktelen", „emberfeletti" szépség, a *fenség*. Az első ezek közül nyilván nem jöhet számításba, hiszen a borzalmas-rettenetes jelenségek bukása, pusztulása nemhogy tragikus lenne, hanem éppenséggel megnyugtató. Meghatározásunk tehát úgy módosulhat, hogy tragikus az az életszituáció, melyben egy fenséges jellemű hős fizikai vagy erkölcsi értelemben végzetes módon elbukik, elpusztul.

E hős természetesen nemcsak egyetlen személy lehet, hanem több is, akár egy egész társadalmi osztály: *Marx*, aki *Engelsszel* együtt számos értékes mozzanattal gazdagította a tragikum elméletét, joggal mutatott rá, hogy a régi társadalmi osztályok bukása is tragikus, ha nem élték túl magukat, nem merítették ki belső fejlődési lehetőségeiket (szemben az anakronisztikussá vált társadalmi osztályok komikus bukásával). Fokozottabb tragikumot testesít meg természetesen a haladó osztályok, törekvések és képviselőik, az ún. „korán jött forradalmárok" bukása.

Az esztétikai szakirodalom egy része a fentiekben érintett jelenségkörnél meg is áll, mondván, hogy a tragikum szférája az emberek között lezajló események szférájára korlátozódik: a tárgyi világban, a természetben tragikum nem le-

hetséges, minthogy itt tényleges szabadságról sem beszélhetünk. Ez az okfejtés azonban a tények tüzetesebb vizsgálata esetén aligha bizonyul helytállónak.

Egyfelől ugyanis az ember által létrehozott tárgyi világ jelenségei is képviselhetnek olyan kiemelkedő, az átlagos emberi mértékeken túlnövő értékeket, amelyek a társadalomfejlődés adott szakaszában megütik a fenség mértékét, azaz „mértéktelenségét". Egy „emberfeletti" erővel a sziklaoromra épített vár égbenyúló bástyafalai, tornyai, az évszázadok munkájával létrehozott városok épületrengetegei objektív alapot nyújthatnak ahhoz, hogy az ember fenségeseknek nevezze őket, s ezeknek pusztulása épp olyan tragikus, mint egy hősé. A romantika festői és költői teljes joggal rögzítették tragikus életérzéseiket oly gyakran a várromok képeiben, s a legutóbbi világháborúban elpusztított városok kihalt kőrengetegei is szívszorítóan tragikus élményként élnek a kortársak emlékezetében.

S ha az érintetlen természet jelenségeinek esetében nem is beszélhetünk tényleges szabadságról, beszélhetünk viszont arról, hogy a természet jelenségei objektíve elősegítik, ill. gátolják az emberi nem szabadságának kiteljesedését, vagy pedig tulajdonságaik révén hasonlatosak az ember szabad tevékenységére, ill. alávetett állapotára, s ez elegendő ahhoz, hogy esztétikai minőségekkel rendelkezzenek (bővebben lásd *Fenség, Szépség*). A természetben nagy számmal léteznek fenséges jelenségek, s ha ezeknek végzetes pusztulása láthatóhallható érzéki formában megjelenik, úgy a tragikum is minden kétséget kizáróan előttünk áll.

Mégsem véletlen azonban, hogy az esztéták egy része tagadja azt, hogy természeti jelenségek is lehetnek tragikusak: az ilyen jelenségek száma ugyanis jóval kisebb, mint a fenségeseké. A fenség természeti megnyilvánulásai — az óriás hegységek, csillagtávolságok, viharok, hullámok, tűzvészek stb.

— közül a legtöbb nem is tud „elbukni", elpusztulni, csak megszűnni, minden érzékelhető konfliktus nélkül, mintegy „önmagától", ahogyan a vihar vagy a hullám. S ha a pusztulás oka valamilyen felfogható konfliktus is, mint amikor pl. a tűzvészt eloltja a „reátámadó" esőzés, vagy a hegység összeomlik a földrengéstől, e pusztulás tragikuma csak közvetlenül a „bukás" pillanataiban létezik, utána már nem, hiszen a hajdani fenségnek nyoma vész, emlékét általában nem őrzik olyan érzékileg felfogható jelek, mint a várét a romok. Ha tehát ilyen módon el kell ismernünk, hogy a tragikum a természeti jelenségek sorában csak igen ritkán, inkább elvétve létezik, egyben hangsúlyoznunk kell azt is, hogy létezése elvileg korántsem kizárt: a természeti csapás által elpusztított erdők halott fáinak végtelen sokasága pl. ugyanolyan jelleggel tragikus, mint egy elpusztult város romjainak „erdeje".

Annak hangsúlyozása, hogy a tragikum a tárgyi világban, a természetben is létezik, nemcsak a tény rögzítése miatt fontos, hanem azért is, mert ilyen módon számos, a tragikummal kapcsolatos régi esztétikai vita végére pontot tehetünk. A színpadi tragédiák műfaji sajátosságaiból kiinduló esztéták körében ugyanis lehetett nézeteltérés afelett, hogy a tragikumnak szükségszerű velejárója-e vagy sem az, hogy az elbukó maga legyen oka pusztulásának, küzdjön elleneivel szemben, tudatosan vállalja a pusztulást, szükségszerűség legyen a bukás oka stb. Mindezek a kérdések a színpadon kívül, a társadalmi konfliktusok esetében is felvethetők, természeti jelenségek esetében azonban nyilvánvalóan teljesen érdektelenek: a tárgyak, természeti jelenségek nem vállalhatnak semmit, nem követhetnek el tragikus vétségeket, s a tűzvészben elpusztult város képe akkor is tragikus, ha egy véletlenül rossz helyre dobott cigarettavég borította lángtengerbe a házakat. Ebből következően pedig a tragikum

általános sajátosságaihoz sem lehet közük (ami nem jelenti másfelől azt is, hogy a színpadi tragédiaelméletben is elhanyagolható kérdések).

A tragikum és a komikum közötti átmeneti jellegű esztétikai minőség a tragikomikum, melynek fő jellemvonása az, hogy az elbukó, elpusztuló hős vagy jelenség nem rendelkezik a fenség nagyságával, hanem ellenkezőleg, komikus jellegű (bővebben lásd *Komikum*).

TÜKRÖZÉS

Az a gondolat, hogy a művészet a valóság egyfajta visszatükrözése, valójában egyidős magával az esztétikával. *Xenophón* feljegyzése szerint a festészetet már *Szókratész* „a látható világ tükrének" nevezte. Később *Platón* ugyan gúnyosan emlékezik meg a tükrözésről (amibe bizonyára az is belejátszik, hogy az ókori fémtükrök csak nagyon elmosódott képet adtak), ez azonban elsősorban sajátos objektív idealista rendszeréből következik, amely szerint az anyagi dolgok maguk csupán az ideák homályos tükörképei, s ezért a művészi utánzás (mimézis) csak a tükörkép tükörképét, a kópia kópiáját adhatja. Ám ha eltekintünk e fejtetőre állított, idealista rendszertől, a művészi „mesterségeket" ő is az emberi benső, az emberi jellem (éthosz) kifejezőjének, tükröztetőjének tartotta. *Arisztotelész* felfogása pedig — jóllehet, nála a tükrözés szó nem szerepel — egyenesen a marxista művészeti tükrözéskoncepció egyik legbecsesebb előzménye. Szó sincs *Arisztotelész*nél a valóság felszíni jelenségeinek utánzó másolásáról, miméziséről, szerinte a középpontba állított ember lényegének, benső tartalmának, a *Platón* által is emlegetett éthosznak az utánzása a művészet igazi feladata. Ezért felel meg leginkább a zeneművészet a művészeti mimézis kritériumainak: az ugyanis a legközvetlenebbül fejezi ki az emberi jellemet, érzelmeket, szenvedélyeket, magát az emberi-társadalmi habitust. A későantik tükrözésfelfogásra viszont már az az anekdotikus történet jellemző, hogy *Zeuxisz* megtévesztésig hű szőlőábrázolására mint valóságosakra rászálltak a madarak, és csipkedni kezdték. Az

Arisztotelészt amúgy is felemásan kezelő reneszánsz szintén feladja az arisztotelészi mimézis-elmélet legértékesebb magvát, s az eszményítés jegyében érvényesített *természetelvűség*et jelöli a tükrözés terminussal. *Alberti* a művészetet az eredeti elé tartott tükörnek nevezi. *Leonardo* szerint is „a festőnek mindenekelőtt a tükröt kell mesterül forgatnia, mivel annak felületén sok tekintetben úgy jelennek meg a dolgok, mint a festett képen", sőt, a festőnek még az elméje is „hasonlítson a tükörhöz, amely mindig olyan színűre változik, mint az általa tükrözött tárgy". A természetelvűség esztétikai hullámvölgyében ugyanakkor messze előremutató hegycsúcs *Shakespeare*, aki a tükrözést ismét társadalmi tartalommal tölti meg: a műalkotás célja nézete szerint az, hogy „tükröt tartson mintegy a természetnek, felmutassa az erénynek önnön képét, s a gúnynak önábrázatát, s az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát". A klasszicizmusban viszont már a természetutánzás is az előd ök, a példaképek utánzásává silányul. S a felvilágosodás *Diderot* által reprezentált, dilaektikus csírákat is tartalmazó felfogása is végeredményben foglya marad a mechanikus materialista tükrözéskoncepciónak, amely képtelen felismerni a művészi szubjektivitás szerepét.

A polgári esztétika dekadens irányzatainak általában kedvenc céltáblája a tükrözéselmélet, s mivel — valamilyen autonóm (a külső valóságtól elszakított) szubjektív bensőség (a világgal mereven szembeállított Én) kivetítése jegyében — egyáltalában elvileg tagadják a művészet valóságtükröző szerepét, előszeretettel azonosítják a művészeti tükrözést a mechanikus utánzással, fotografikus másolással, jóllehet a klasszikus polgári esztétika és művészet képviselőinél szó sincs ilyesmiről. *Hegel*nek a történetiség szempontját beiktató, a szubjektum és az objektum kezdeti és végső azonosságára, eszmei lényeg és anyagi jelenség dia-

lektikájára épülő felfogása, továbbá *Goethé*nek a különösségre vonatkozó okfejtése éppenséggel a marxista tükrözéselmélet közvetlen előzményének tekintendő. De a művészek közül pl. *Stendhal* is azt vallotta, hogy a regény mint forma tulajdonképpen vándorló tükör, amely az életen végigutazva az élet sokszínű formáit, gazdagságát, eseményeit képes bemutatni; és a romantikus *Hugo* szerint is a műnek „központosító tükörnek kell lennie: ahelyett, hogy gyengítené, gyűjtse egybe és tömörítse a színező sugarakat; erősítse a világosságot fénnyé és a fényt lánggá".

Ami mármost a dialektikus és történelmi materialista tükrözéselméletet illeti, ennek alapját *Marx* és *Engels* rakta le a jelenség és a lényeg materialista dialektikájának kidolgozásával, művészet és a társadalom kapcsolatának feltárásával, a realizmuselmélet megteremtésével (lásd *Realizmus*). Hasonlóképpen fontos ebből a szempontból is *Lenin* általános tükrözéselmélete, egyáltalán a dialektikus materialista ismeretelmélet lenini kidolgozása. Az esztétikai-művészeti tükrözéselmélet konkrét kimunkálása terén *Lukács* György szerzett kimagasló érdemeket.

Lukács a művészeti tükrözés megkülönböztető sajátosságának megragadása végett összehasonlította egymással a mindennapi, a vallásos, a tudományos és a művészeti tükrözést. Ehhez először is az egyes tükrözési módokat sajátosan egyesítő *mágikus tükrözés*t tanulmányozta, az ugyanis csíraformában tartalmazza mindazokat a komponenseket, melyek kifejlődve és differenciálódva az egyes önállósult tükrözési módok lényegjegyeivé válnak.

A *mindennapi tükrözés* lényegi sajátossága az, hogy benne az elmélet és a gyakorlat „rövidre van zárva", közvetlenül egybeesik, az itt funkcionáló tudati képek szorosan összefonódnak az ember gyakorlati tevékenységével, itt általában nincs szükség a jelenségek belső, lényegi struktúrájának átlátásá-

ra (pl. a legkülönbözőbb bonyolult készülékeket az egyén akkor is működtetni tudja, ha belső szerkezetükről, elvi-tudományos lényegükről fogalma sincs). Ez a tükrözés emberre vonatkoztatott, emberközpontú, de nem az egész emberiség (az emberi nem) a viszonyítási középpontja, hanem az egyes (partikuláris) ember, aki csak akkor képes a maga számára a dolgok össztársadalmi jelentőségét tudatosítani, ha ideig-óráig felfüggeszti közvetlen gyakorlati tevékenységét, vagyis ha átlép a magasabb tükrözési módok, a tudomány és a művészet szférájába.

Ugyanakkor maga a mindennapi tevékenység termeli ki azokat a motívumokat is, amelyek az embert e tükrözési mód korlátainak meghaladására késztetik. Végül is maga a gyakorlat teszi szükségessé a valóság mélyebb, lényegreható feltárását, a tudományos és a művészeti tükrözés funkcionálását. A jelenségek felszíne mögé a *tudományos tükrözés* segítségével hatol az ember, amely elvonatkoztat a jelenségek egyedi, véletlenszerű mozzanataitól, hogy az általános, szükségszerű összefüggéseket, törvényszerűségeket mutassa fel, mégpedig a közvetlen érzéki, élményszerű elemektől megtisztított, elvont fogalmi formában. Ezért a világot „magánvalóságában" vizsgáló tudomány szükségképpen kiiktatja az emberközpontú-szubjektív nézőpontokat, szükségképpen dezantropomorfizál.

A *vallásos tükrözés* a tudományoshoz hasonlóan szintén felfüggeszti a valósághoz fűződő gyakorlati viszonyt s elméletivel helyettesíti, csakhogy fantasztikusan eltorzított módon tükrözi az objektív társadalmi ellentmondásokat, és megoldásukat az evilágiság szférájából a túlvilágiság szférájába teszi át: ott keres antropocentrikusan-antropomorfan („az ember képére és hasonlatosságára") elképzelt fantasztikus-irracionális lényegiségeket.

A művészi tükrözés a hétköznapi és a vallásos

tükrözéshez hasonlóan mindig antropocentrikus és gyakran antropomorf, ám az előbbi tükrözéstől eltérően nem az egyes egyén, hanem az egyetemes emberi nem a viszonyító mértéke, az utóbbitól eltérően pedig sosem túlvilági, hanem mindig evilági tendenciájú. A tudományos tükrözéshez hasonlóan lényegfeltárásra törekszik, ám ez a lényeg sosem az embertől elvonatkoztatott, „magánvaló", hanem mindig társadalmi-emberi, „számunkravaló" lényeg. Szerepe az emberi társadalom megismerő és kommunikatív (ismeretközlő) folyamataiban úgy is felfogható, mint a közvetlen gyakorlatra, érzéki élményre épülő köznapi megismerés, valamint a jelenségszféra érzéki komplexitásától elvonatkoztató, lényegre redukált tudományos megismerés közötti hatalmas távolság áthidalása. Éppen ezért nem is az egyediség, nem is az általánosság, hanem a kettőt összekapcsoló és érzéki egynemű közegben megjelenítő tipikusság az igazi terrénuma (bővebben lásd *Tipikusság*).

A pszichológia kimutatta, hogy az emberi megismerés leghatékonyabb forrása a közvetlen *élmény*. *Rubinstein* megfogalmazása szerint „azt a valamit, amelyet egy közvetlen élmény során élünk át, semmilyen más módon nem élhetjük át". A közvetlen élmények révén történő ismeretszerzés mégsem lehet kizárólagos módja az emberi megismerésnek, mert egyrészt a dolgok közvetlen formájában nem tárul fel a lényegük, másrészt az egyes ember élete elenyészően csekély számú közvetlen élményre nyújt lehetőséget az emberiség több évezredes tapasztalataihoz képest. Ezért az embernek a közlési (kommunikációs) csatornákon keresztül minél gazdagabban kell merítenie az egész emberiség különféleképpen felhalmozott ismeretanyagából. S ezt teszi lehetővé — többek között — a művészet, mégpedig úgy, hogy mind a tudomány, mind a köznapi élmény pozitívumait — a lényegretörést és a közvetlen élmény erejét — sajátságosan egyesíti ma-

gában, mégpedig dialektikus értelemben, a megszüntetve megőrzés értelmében, s ezért tud egyszerre lényegkifejező és a közvetlen élmény erejével ható ábrázolást nyújtani, az emberiség egész történelmi fejlődésének önemlékezetévé válni.

Jól érzékelteti a művészeti és a tudományos tükrözés azonosságát és különbségét *Szigeti* József Zola Germináljának és Marx Tőkéjének egybevetése révén. A tőkés gazdaságnak az a sajátossága, hogy benne a nagyobb hal elnyeli a kisebb halakat, tudományosan szólva: a tőke centralizációja mindkét műben szerepel. Mégis óriási a különbség a Zola-féle ábrázolás, érzéki megjelenítés és a Marx-féle elvont-elméleti kifejtés között. Zolánál húsvér emberek tesznek-vesznek a szemünk előtt, akik a sztrájk kiélezett helyzetében is a maguk egyéni tulajdonságaival állnak előttünk, akiket kívülről-belülről ismerünk. Egyes embereken, egyedi helyzeteken keresztül mutatkozik meg itt valami, ami ezeken túlmegy: egy társadalmi-gazdasági törvényszerűség, ami az elméleti emberek számára is fontos, s amit Marx fogalmilag, logikai következtetések és egyéb elméleti műveletek révén bont ki (nem időzve egyes embereknél, részleteknél), hanem közvetlenül az általánosat, a törvényszerűt ragadva meg.

Ebből is látható, hogy a művészet — a szubjektum és az objektum sajátos viszonyát megvalósító *esztétikum* (lásd ott) lényege folytán — nem törekszik a szubjektivitás kiiktatására, mint a tudomány, hanem — ellenkezőleg — a szubjektivitás intenzív működését feltételezi. A művészeti szubjektivitásnak ugyanakkor minőségileg különböznie kell a köznapi tükrözés partikuláris szubjektivitásától: a haladó osztályok törekvéseivel való azonosulás révén (bővebben lásd *Pártosság*) az emberi nem egészének (az ún. *nembeliség*nek) az érdekeivel kell azonosulnia, az ezeket képviselő objektivitást kell saját legbensőbb lényegévé sajátítania.

További különbség a tudományos és a művészeti tükrözés között, hogy míg a tudományban kifejtett tételek igazságtartalma mellett a formai problémák voltaképpen elhanyagolhatók, addig a művészetben a forma a tartalommal egyenlő értékű. A műalkotásban a tartalom és a forma szétválaszthatatlan, szerves egységben van (csak az elemzés során, módszertani szempontból szétválasztható). S mivel „a remekmű minden egyes pontja arkhimédészi pont" (*József* Attila), a legparányibb tartalmi-formai inkongruencia is eltorzíthatja a leghaladóbb kifejezni szándékolt *eszmei mondanivalót* is.

A történeti visszapillantásban láttuk, hogy már *Arisztotelész* — később elfelejtett, illetve eltorzított — álláspontja szerint is a lényegi (strukturális és proporcionális) megfelelés a kellő értékű művészeti tükrözés (mimézis) kritériuma. Ezért tarthatta ő a legmimetikusabb művészetnek azt a zeneművészetet, amelytől később sokan mindenfajta valóságtükrözés lehetőségét megtagadták. Pedig a lényegi megfelelés kritériumához képest már másodrangú, hogy a művész melyik „teoretikus" (az esztétikai élmény közvetítésére alkalmas) érzékszervünk (a fül-e vagy a szem) számára érzékíti meg a társadalmi-emberi lényeget, s hány áttételen keresztül érvényesíti az érzéki megjelenítés törvényét. Maradhat a valószerű jelenségek valószerű motívumkincsénél, de ez sem jelenti azt, hogy a valódiság szférájából nem kell a *fiktivitás* szférájába átlendülnie, hiszen a *tipikusság* (lásd ott) kritériumainak megfelelően legtöbbször át kell formálnia (sűrítenie, szelektálnia stb.) a közvetlen valóságban adott jelenségeket, és „a művészet egyébként sem kívánja, hogy alkotásait valóságnak tekintsük" (*Lenin*). Ugyanakkor igénybe veheti a közvetlen realitáson túli képzeletszerűség, fantasztikum, látomás legkülönfélébb transzponálási módjait, hogy lényegi művészi igazságát kifejezésre juttassa.

A művészeti tükrözés e lényegi sajátosságából

fakad az ún. *kettős tükrözés*, kettős mimézis jelensége, amikor a műalkotás (vagy annak bizonyos eleme) nem a külső valóság jelenségeinek közvetlen visszaadásával fejezi ki lényegi tartalmait, mondanivalóját, hanem közvetetten, a valóságot egyszer már mimetikusan tükröző közeg újbóli tükrözésével. Szükségképpen ilyen eszközhöz folyamodik a zeneművészet, hiszen a magukban véve is mimetikus — a világnak az emberi lélekre gyakorolt hatását tükröző — érzelmeket a tiszta hallhatóság egynemű közegére transzponálva tükrözi vissza. De hasonló jelenség mutatható ki az építőművészetben, sőt a képzőművészet és a szépirodalom egyes megoldásmódjaiban is.

József Attila szerint a művészet nem más, mint „a nem szemléleti végső világegész helyébe való teremtése egy végső szemléleti egésznek" — ezt a funkcióját pedig csak úgy képes betölteni, ha egyetlen lehetséges eszközéről sem mond le, s maradéktalanul érvényesíti az intenzív *totalitás* (lásd ott) művészeti kritériumait.

ZENEMŰVÉSZET

A zeneművészet az a művészeti ág, amely a formalista esztétikák legkedveltebb hivatkozási pontja: ha a polgári esztétikák a művészet öncélúságára vonatkozó érveket keresnek, rendszerint abból indulnak ki, hogy a zene a „legmagasabb rendű" művészet, s éppen azért az, mert önmagán kívül nem ad semmit, nem tükrözi a világot, nem állít és nem tagad, puszta formai kombinációkat nyújt.

Nem véletlen ez. „Mindannyian naponta lehetünk tanúi — írja *Újfalussy* József —, hogy a közönség és a gyakorló zenészek egyaránt milyen tanácstalanok, ha a jól ismert és szívesen hallott zene esztétikai magyarázatára, értelmezésére kerül sor. A közönséghez és a szakmai közvéleményhez nyugodtan hozzászámíthatjuk még az esztétikusok zömét is, akik maguk is gyakran elbizonytalanodnak, ha a zenével kell szembenézniük. Tanácstalanságuk nagy történelmi tradíciókra pillanthat vissza. Oka az, hogy a valóság zenei megjelenítésében, a valóság zenei »képén« a bennünket környező valóságot a maga immanens tárgyszerűségében sem közvetlen empíria, sem pedig fogalmi közvetítés útján nem ismerhetjük fel, mert tárgyi konkrétságban nem jelenik meg." A képzőművészeti alkotások ábrázolásain, a szépirodalmi szövegek leírásaiban mindenütt konkrétan megjelennek a közvetlen valóság tárgyai, jelenségei, a zenében azonban az ilyesmi nem jellemző: csak ritkán fordul elő, hogy a zenemű a valóság hangjait (patakcsobogás, szélzúgás stb.) közvetlen eszközökkel utánozza.

Ez a tény indította a zeneesztétika egyik legje-

lentősebb áramlatát arra a feltételezésre, hogy a zene nem is a külső valóságot tükrözi, hanem az emberi érzelmeket. A formalista esztétikának azonban ez ellen is van érve: mint legjelentősebb zeneelméleti képviselője, Eduard *Hanslick* kifejtette, a zeneszerző komponálás közben a legkülönfélébb érzelmeket éli át, műve azonban egészen másfajta hatást tesz a közönségre, ezt még azok is kénytelenek elismerni, akik a zenei alkotásokban érzelmeket vélnek felfedezni. Valójában azonban, mondja *Hanslick*, a zenében csak hangok és a hangok különböző kombinációi vannak, öröm vagy bánat nincsen benne.

A marxista esztétika zenefelfogásának fejlődéséhez döntő fontosságú alapokat nyújtott *Lukács* György, amikor a művészi visszatükrözés sajátosságainak feltárása során kidolgozta egyrészt a *kettős visszatükrözés*, másrészt a *meghatározatlan tárgyiasság* kategóriáit.

A kettős visszatükrözésre vonatkozó gondolatmenetének lényege az a felismerés, hogy a művészet nemcsak úgy tükrözheti a valóságot, hogy a közvetlen valóság jelenségeit formahíven visszaadja, hanem úgy is, hogy egy közbeiktatott, a jelenségeket egyszer már mimetikus elvontsággal tükröző tényezőt tükröz újból. Ez a zene esetében azt jelenti, hogy a valóság először a zeneszerző érzelmeiben tükröződik, s ezeket a már önmagukban is elvont érzelmeket tükrözteti az alkotó másodszor, a zenei hangok formanyelvével.

A meghatározatlan tárgyiasság koncepciójában *Lukács* arra mutat rá, hogy a művészet a valóság jelenségeit sosem tükrözi a maguk tárgyiasságának konkrét teljességében, hiszen ezt nem is teheti, és ez célja sem lehet: e teljességből minden művészeti ágnak azokat a mozzanatokat kell kiemelnie, amelyek egyfelől az adott vonatkozásban a leglényegesebbek, másfelől pedig a művészeti ág úgynevezett *egynemű közeg*ének, anyagának és forma-

nyelvének megfelelnek, a többi vonatkozást pedig meghatározatlanul, rögzítetlenül kell hagynia.

A művészet minden területén így van ez, hiszen pl. a képzőművészeti művek is csak a dolgok szemmel felfogható oldalait rögzíthetik, meghatározatlanul hagyva a jelenségek tárgyi teljességéből mindazt, ami hallható, ízlelhető, szagolható vagy tapintható, s még a látható vonatkozásokat sem ábrázolják teljes mértékben (a mozgás folyamataira pl. csak utalhatnak, s bizonyos képzőművészeti műfajok mellőzik a színek rögzítését, mint a szobrászat vagy a ceruzarajz stb.).

A zene formanyelvének sajátosságait igen érthetően világítja meg *Vitányi* Iván: „A zene absztrakt értelemben vett rendszere a mozgás absztrakt sémáját adja, a konkrét, valóságos zene pedig valóságos mozgások képét. (...) Ebben — a mozgás ábrázolásában — a zene szigorúan meghatározott, olyan alaposan jellemzi a mozgások lényegét, mint rajta kívül talán egyetlen más szemiotikai rendszer sem. Nem ad ugyan pontos felvilágosítást arról, hogy minek a mozgásáról van szó, de nem hagy e tárgyban teljes homályban sem. Éppen ezért, mert a zene nyelvezete elvont: végső soron mindig azt ábrázolja (mert azt kénytelen ábrázolni), hogy milyen mozgásféleségek, milyen mozgástendenciák, milyen mozgásmegoldások jellemzők és időszerűek magában az emberi társadalomban."

Az ilyen, a konkrét társadalmi környezetre, emberi magatartásformákra jellemző hangzásképeket nevezi a zeneesztétika materialista hagyománya *intonáció*nak, s az intonáció kategóriája révén érintkezik — mint ezt *Újfalussy* József fejti ki igen meggyőzően — a zeneesztétika az általános esztétika tipikusságkategóriájával. „A jellemző intonációk — írja *Újfalussy* —, zenei témák, hangképletek mint a dráma szereplői léptetik a zenei színpadra világuk tipikus emberi viszonyait, jellemeit, magatartásait, konfliktusait." Attól függően, hogy

az alkotó milyen érzelmekkel telítetten fejezi ki ezeket az adott társadalmi viszonyokra utaló hangképleteket, kitűnik, hogy milyen világnézettel szemléli a valóságot: a zene ritmusa, melódiája, harmóniája, dinamikája és hangszíne együttesen arról vall, hogy a művész szerint az élet megváltoztathatatlanul olyan-e amilyen, vagy meg lehet, meg kell-e változtatni s milyen erőfeszítés kell ahhoz, hogy az ember felülemelkedjék a számára közvetlenül adott valóság perspektíváin stb.

Mindezeknek megfelelően a marxista esztétika álláspontja szerint a zeneművészet is harmonikusan illeszkedik a művészi tükrözési elméletbe, s mint minden autonóm művészeti ágban, itt is alkalmazható a realizmus kategóriája. „A zenei realizmus — írja *Zoltai* Dénes — mindenekelőtt az emberi bensőség történelmileg hiteles megjelenítését, a kettőstükrözés alapelve szerint tipizált jellemek és viszonyok ábrázolását jelenti; éppen ezért a legkülönfélébb történeti stílusokhoz kapcsolódhat, s nem igényli feltétlenül a tárgyias, fogalmilag egyértelműen rögzített programot."

IRODALOMJEGYZÉK

Az alábbiakban közölt könyvjegyzék a magyar nyelvű esztétikai irodalom ajánló jellegű, erősen válogatott bibliográfiája. Elsősorban a legkorszerűbb és leginkább hozzáférhető munkák adatait tartalmazza tehát; régebbi művekre csak olyan esetekben hivatkozik, ha ez különlegesen indokolt.

I. Általános érdekű művek

Burov, Alekszandr Ivanovics: A művészet esztétikai lényege. Bp. 1962. 221 old.

Csernisevszkij, Nyikolaj Gavrilovics: Válogatott esztétikai tanulmányok. Bp. 1950. 381. old.

Esztétikai Kislexikon. 2. átdolgozott, bővített kiadás. Szerkesztette Szerdahelyi István és Zoltai Dénes. Bp. 1972. 718 old.

Esztétikai olvasókönyv. Bp. 1965. 784 old.

Esztétikai olvasókönyv. Szerkesztette Kis Tamás. Bp. 1970. 606 old.

Gilbert, Katherine Everett—Kuhn, Helmut: Az esztétika története. Bp. 1966. 522 old.

Gramsci, Antonio: Marxizmus, kultúra, művészet. Bp. 1965. 377 old.

Gyertyán Ervin: A múzsák testvérisége. Összehasonlító esztétikai vázlat. Bp. 1966. 263 old.

Gyertyán Ervin: Művészet és szubjektivitás. Bp. 1966. 286 old.

Jánosi Béla: Az esztétika története. 1. kötet: Bp. 1899. 504 old., 2. kötet: 1900. 553 old., 3. kötet: 1901. 635 old.

Kagan, Moiszej Szamojlovics: Ismerkedés az esztétikával. Bp. 1974. 239 old.

Lenin: Művészetről, irodalomrol. Bp. 1966. 565 old.

Lukács György: Az esztétikum sajátossága. 1. kötet: Bp. 1965. 790 old., 2. kötet: 826 old.

Lukács György: Művészet és társadalom. Bp. 1968. 492 old.
Marx—Engels: Művészetről, irodalomról. Bp. 1966. 894 old.
A marxista—leninista esztétika alapjai. Bp. 1961. 667 old.
Marxista—leninista esztétika. A Marxizmus—Leninizmus Esti Egyetem tankönyve. Szerkesztette Kis Tamás. Bp. 1973. 668 old.
Szigeti József: Bevezetés a marxista—leninista esztétikába. 2. bővített kiadás. Bp. 1971. 480 old.
Sztolovics, Leonyid Naumovics: A szép kategóriája és a társadalmi eszmény. Bp. 1974. 296. old.
Vanszlov, Viktor Vlagyimirovics: A szép problémája. Bp. 1958. 219 old.
Zoltai Dénes: Az esztétika rövid története. Bp. 1972. 344. old.

II. Részproblémákat érintő tanulmánykötetek

Aczél György: Eszmék erejével. Bp. 1970. 271 old.
Aczél György: Szocialista kultúra — közösségi ember. Bp. 1974. 358 old.
Almási Miklós: A drámafejlődés útjai. Bp. 1969. 487 old.
Almási Miklós: Ellipszis. Bp. 1967. 344 old.
Almási Miklós: Maszk és tükör. Esszé a dramaturgiáról. Bp. 1966. 293 old.
Almási Miklós: A modern dráma útjain. Az újabb drámatörténet és a shakespeare-i hagyományok. Bp. 1961. 275 old.
Almási Miklós: Színházi dramaturgia. Bp. 1966. 209 old.
Almási Miklós: Színjáték és társadalom. Esztétikai kérdések szociológiai csomagolásban. Bp. 1963. 163 old.
Almási Miklós—Gyertyán Ervin—Hermann István: Filmesztétikai tanulmányok. Bp. 1961. 354 old.
Aradi Nóra: Absztrakt képzőművészet. Bp. 1964. 227 old.
Aradi Nóra: A katedrálistól az ipari formáig. A képzőművészet elméleti problémái. Bp. 1967. 236 old.
Aradi Nóra: Képzőművészet és közönség. Bp. 1961. 229 old.
Aristarco, Guido: Filmművészet vagy álomgyár. Bp. 1970. 522 old.

Ascher Oszkár: A versmondás művészete és a színpadi beszéd. Bp. 1953. 107 old.
Balázs Béla: A film. Bp. 1961. 271 old.
Balázs Béla: Válogatott cikkek és tanulmányok. Bp. 1968. 348 old.
Barta János: Élmény és forma. Esztétikai tanulmányok. Bp. 1965. 256 old.
Benedek Marcell: Az olvasás művészete. Átdolgozott és bővített kiadás. Bp. 1957. 390 old.
Bíró Yvette: A film formanyelve. Bp. 1964. 238 old.
Cserés Miklós: Rádiószínház — televízió-színház. Bp. 1962. 207 old.
Egri Péter: Álom, látomás, valóság. Bp. 1969. 419. old.
Elvek és utak. Szerkesztette és bevezette Pándi Pál. Bp. 1969. 526 old.
Esztétikai nevelés, kulturált életmód. Bp. 1967. 219 old.
Fischer Sándor: A beszéd művészete. Bp. 1966. 391 old.
Fónagy Iván: A költői nyelv hangtanából. Bp. 1959. 289 old.
Forgács László: A költészet bölcselete. A marxista irodalomesztétika alapjai. Bp. 1971. 203 old.
Fotoesztétikai bibliográfia. Szerkesztette Albertini Béla—Lackovich Margit. Bp. 1965. 52 old.
Fövény Lászlóné: Tükör és prizma. Bp. 1968. 365 old.
Fukász György: Technika és művészet. Az esztétikai technicizmus kritikájához. Bp. 1970. 200 old.
Gondos Ernő: Mű és valóság. Bp. 1965. 319 old.
Granasztói Pál: Az építészet igézetében. Bp. 1966. 515 old.
Gró Lajos: Filmesztétikai tanulmányok. Bp. 1967. 301 old.
Gyertyán Ervin: Párbeszéd sokszemközt. Bp. 1973. 474 old.
Halász László: Irodalompszichológiai vizsgálatok. Bp. 1971. 286 old.
Halász László: Művészet és pszichológia. Bp. 1964. 145 old.
Hankiss Elemér: Az irodalmi kifejezésformák lélektana. Bp. 1971. 207 old.
Hankiss Elemér: A népdaltól az abszurd drámáig. Bp. 1969. 320 old.
Hegedűs Géza: A kentaur és az angyal. Esszék a világirodalom, a dramaturgia és az esztétika köréből. Bp. 1968. 545 old.

Hermann István: A giccs. Bp. 1971. 314 old.
Hermann István: A modern színpad. Bp. 1966. 232 old.
Hermann István: A polgári dekadencia problémái. Bp. 1967. 476 old.
Hermann István: Szent Iván éjjelén. Bp. 1969. 465 old.
Hermann István: A szocialista kultúra problémái. Bp. 1970. 526 old.
Hermann István: Vászon és függöny. Bp. 1967. 502 old.
Hevesi Sándor: Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete. Bp. 1965. 407 old.
Hont Ferenc: A cselekvés művészete. Bp. 1972. 492 old.
Irodalomtudomány. Szerkesztette Nyírő Lajos, Bp. 1970. 595 old.
Klaniczay Tibor: Marxizmus és irodalomtudomány. Bp. 1964. 275 old.
Köpeczi Béla: A szocialista realizmus. 1. kötet: Bp. 1970. 419 old., 2. kötet: 477 old.
Köpeczi Béla: Eszme, történelem, irodalom. Bp. 1972. 172 old.
Körtvélyes Géza: A modern táncművészet útján. Bp. 1970. 182 old.
László Zsigmond: A rím varázsa. Bp. 1972. 517 old.
Lifsic, Mihail: Válogatott esztétikai írások. Bp. 1973. 620 old.
Lohr Ferenc: A filmhang esztétikája. Bp. 1966. 355 old.
Lotman, Jurij Mihajlovics: Szöveg — modell — típus. Bp. 1973. 408 old.
Löwenthal, Leo: Irodalom és társadalom. A könyv a tömegkultúrában. Bp. 1973. 249 old.
Lukács Antal: Filmesztétikai vázlatok. Bp. 1973. 290 old.
Lukács György: Magyar irodalom, magyar kultúra. Bp. 1970. 695 old.
Lukács György: Világirodalom. 1. kötet: Bp. 1969. 459 old., 2. kötet: 489 old.
Mácza János: Esztétika és forradalom. Bp. 1970. 326. old.
Major Máté: Az építészet új világa. Bp. 1969. 655 old.
Maksay László: Műalkotás, kompozíció, stílus. Bp. 1961. 133 old.
Maksay László: A műalkotás születése. Bp. 1966. 145 old.
Maróthy János: Zene és polgár, zene és proletár. Bp. 1966. 534 old.

Mátrai László: Élmény és mű. 2. kiadás. Bp. 1973. 224 old.
Mátrai László: Gondolat és szabadság. Bp. 1961. 342 old.
Mészáros István: Esztétikai nevelés az óvodában. Bp. 1966. 231 old.
Mészáros István: Gyerektípusok — esztétikai tevékenységek. Bp. 1971. 183 old.
Miklós Pál: Olvasás és értelem. Bp. 1971. 244 old.
Molnár Antal: Gyakorlati zeneesztétika. Bp. 1971. 772 old.
Művészet és közérthetőség. Tanulmánygyűjtemény. Szerkesztette Szerdahelyi István. Bp. 1972. 126 old.
Nemes Károly: A filmművészet útján. Bp. 1968. 462. old.
Nemes Károly: Realizmus a filmművészetben. A filmművészet fejlődésének törvényszerűségei. Bp. 1964. 335 old.
Nemeskürty István: A Meseautó utasai. A magyar filmesztétika története 1930—1948. Bp. 1965. 362 old.
Nemeskürty István: A mozgóképtől a filmművészetig. A magyar filmesztétika története 1907—1930. Bp. 1961. 416 old.
Németh Lajos: A művészet sorsfordulója. Bp. 1970. 332 old.
Németh Lajos: Minerva baglya. Bp. 1973. 206 old.
Nyírő Lajos: Irodalomelmélet. Korszerű művészet. Bp. 1967. 357 old.
Péczely László: Bevezetés a műelemzésbe. Bp. 1973. 252 old.
Perényi Imre: Városesztétika. Bp. 1965. 87 old.
Pogány Frigyes: Belső terek művészete. Bp. 1955. 331 old.
Pogány Frigyes: Szobrászat és festészet az építőművészetben. Bp. 1959. 469 old.
Pogány Frigyes: Terek és utcák művészete. Bp. 1954. 213 old.
Rádióesztétikai tanulmányok. Bp. 1964. 111 old.
Révai József: Válogatott irodalmi tanulmányok. Bp. 1960. 447 old.
Sőtér István: Az ember és műve. Bp. 1971. 383 old.
Staud Géza: Színház és közönség. Bp. 1963. 157 old.
Szabolcsi Bence: A zenei köznyelv problémái. Bp. 1968. 95 old.

Szabolcsi Miklós: Jel és kiáltás. Az avantgarde és neoavantgarde kérdéseihez. Bp. 1971. 197 old.
Szabolcsi Miklós: A verselemzés kérdéseihez. Bp. 1969. 123 old.
Szalay Károly: A komikum breviáriuma. Bp. 1970. 563 old.
Szalay Károly: Szatíra és humor. Bp. 1963. 457 old.
Székely György: Színjátéktípusok dramaturgiája. Bp. 1965. 188 old.
Szerdahelyi István: Költészetesztétika. Bp. 1972. 386 old.
Tamás Attila: A költői műalkotás fő sajátságai. Bp. 1972. 277 old.
Újfalussy József: A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája. Bp. 1962. 172 old.
Ungvári Tamás: Modern tragikum — tragikus modernség. Bp. 1966. 227 old.
Ungvári Tamás: Poétika. Bp. 1967. 632 old.
Vitányi Iván: A „könnyű műfaj". Bp. 1965. 237 old.
Vitányi Iván: A tánc. Bp. 1963. 285 old.
Vitányi Iván: A zene lélektana. Bp. 1968. 333 old.
Vitányi Iván: A zenei szépség. Bp. 1971. 277 old.
Voigt Vilmos: A folklór alkotások elemzése. Bp. 1972. 377 old.
Voigt Vilmos: A folklór esztétikájához. Bp. 1972. 224 old.
Wellek, René -Warren, Austin: Az irodalom elmélete. Bp. 1972. 557 old.
Zolnai Béla: Nyelv és stílus. Bp. 1957. 351 old.
Zolnai Béla: Nyelv és hangulat. A nyelv akusztikája. Bp. 1964. 297 old.
Zolnay Vilmos: Az írói mesterség. A mű és elemei. Bp. 1971. 224 old.
Zolnay Vilmos: Pokoljárás. Az ember halála és halhatatlansága — a művészetek születése. Bp. 1971. 318 old.
Zoltai Dénes: A modern zene emberképe. Zeneesztétikai tanulmányok. Bp. 1969. 569 old.
Zoltai Dénes: A zeneesztétika története I. Éthosz és affektus. Bp. 1969. 262 old.

NÉVMUTATÓ

A névmutató azoknak a szerzőknek a nevét és élethatáradatait tünteti fel, akikre a szövegben mint teoretikusokra hivatkoztunk; e mutató tehát nem tartalmazza sem az egyéb összefüggésben említett alkotók (pl. írók, képzőművészek), sem pedig az irodalomjegyzékben szereplő szerzők neveit.

ÁGOSTON, Szent (354—430): 54
ALBERTI, Leon Battista (1404—1472): 37, 242
ALEXANDER Bernát (1850—1927): 39
ALISON, Archibald (1757—1839): 55, 190
ARADI Nóra (1924—): 24, 25, 29, 30, 92, 93
ARANY László (1844—1898): 80
ARISZTOPHANÉSZ [i.e. 450 (?)—i.e. 358(?)]: 158
ARISZTOTELÉSZ (i.e. 384—i.e. 322): 14, 30, 37, 53, 110, 130, 131, 142, 144, 173, 183, 188, 197, 221, 222, 236, 241, 242, 247
BACON, Francis (1561—1626): 135
BALÁZS Béla (1884—1949): 39, 76, 77
BALZAC, Honoré de (1799—1850): 170, 171, 182
BARNA József (1923—): 53, 61, 64, 65, 193, 194
BARTHES, Roland (1915—): 38
BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1714—1762) 36, 53, 55
BEATTIE, James (1735—1803): 55, 190
BECHER, Johannes R. (1891—1958): 104
BENEDEK Marcell (1885—1969): 171
BERGSON, Henri Louis (1859—1941): 38
BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas (1636—1711): 37 191
BRECHT, Bertolt (1898—1956): 39

BURKE, Edmund (1729—1797): 37, 55, 122, 192
BUROV, Alekszandr Ivanovics (1919—): 30, 136
BÜCHER, Karl (1847—1930): 132
CAUDWELL, Christopher (1907—1937): 39
CONDILLAC, Étienne Bonnot (1715—1780): 130
COURBET, Gustave (1819—1877): 182
CROCE, Benedetto (1866—1952): 14, 38, 120, 121, 131, 208, 232, 233
CSERNISEVSZKIJ, Nyikolaj Gavrilovics (1828—1889): 38, 111, 113, 122
D'ALAMBERT, Jean le Rond (1717—1783): 197
DARWIN, Charles Robert (1809—1882): 10, 132
DÉMOKRITOSZ (i.e. 460—i.e. 370): 53, 182
DÉSI HUBER István (1895—1944): 39
DIDEROT, Denis (1713—1784): 37, 221, 228, 236, 242
DILTHEY, Wilhelm (1834—1911): 38
ENGELS, Friedrich (1820—1895): 39, 57, 140, 158, 159, 167, 168, 169, 172, 222, 224, 226, 237, 243
EPIKUROSZ (i.e. 341—i.e. 270): 197
ERDÉLYI János (1818—1868): 39, 80
FECHNER, Gustav Theodor (1801—1887): 38
FICHTE, Johann Gottlieb (1762—1814): 192
FISCHER, Ernst (1899—): 234
FRAZER, James George (1854—1941): 79, 132
GÁBOR Andor (1884—1953): 39
GARAI László (1936—): 193
GARAUDY, Roger (1913—): 181, 234
GAUTIER, Théophile (1811—1872): 38
GERARD, Alexander (1728—1795): 111
GOETHE, Johann Wolfgang (1749—1832): 37, 221, 222, 243
GORKIJ, Maxim (1868—1936): 39, 172
GRAMSCI, Antonio (1891—1937): 39
GREGUSS Ágost (1825—1882): 39
GUYAU, Jean-Marie (1854—1888): 122
GYERTYÁN Ervin (1925—): 130, 131
GYULAI Pál (1826—1909): 80
HANSLICK, Eduard (1852—1904): 250

HARRIS, James (1709—1780): 135
HARTMANN, Nicolai (1882—1950): 38, 115
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770—1831): 14, 15, 30, 37, 38, 56, 111, 131, 221, 222, 231, 236, 242
HELVETIUS, Claude Adrien (1715—1771): 55, 70
HEMSTERHUIS, Franz (1720—1790): 190
HENSZLMANN Imre 1813—1888): 39
HERBART, Johann Friedrich (1776—1841): 189
HERDER, Johann Gottfried (1744—1803): 122
HERMANN István (1925—): 78, 90, 91
HOBBES, Thomas (1588—1679): 192, 197
HOME, Henry (1696—1782): 31, 192
HUGO, Victor (1802—1885): 38, 243
HUMBOLDT, Karl Wilhelm (1767—1835): 192, 231, 235
HUTCHESON, Francis (1694—1747): 55, 190, 192
HUYSMANS, Joris Karl (1848—1907): 122
INGARDEN, Roman (1893—1970): 38, 115
JÁNOSI Béla (1857—1921): 39
JÓZSEF Attila (1905—1937): 39, 165, 173, 232, 247, 248
KANT, Immanuel (1724—1804): 30, 37, 55, 122. 131, 156, 190
KAYSER, Wolfgang (1906—1960): 115
KÖLCSEY Ferenc (1790—1838): 80
KRIZA János (1811—1875): 80
LAFARGUE, Paul (1842—1911): 39, 57, 172
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1646—1716): 55
LENIN, Vlagyimir Iljics (1870—1924): 39, 158, 161, 162, 163, 172, 243, 247
LEONARDO DA VINCI (1452—1519): 37, 242
LESSING, Gotthold Ephraim (1729—1781): 37, 121, 221, 228, 236
LÉVI-STRAUSS, Claude (1908—): 38
LIFSIC, Mihail Alekszandrovics (1905—): 39, 57, 172
LIPPS, Theodor (1851—1914): 38, 190
LOCKE, John (1632—1704): 55
LUKÁCS György (1885—1971): 21, 24, 25, 26, 27,

28, 31, 39, 58, 89, 101, 104, 123, 124, 127, 141, 142, 144, 149, 152, 172, 173, 175, 197, 198, 200, 201, 211, 212, 222, 224, 229, 231, 233, 234, 235, 243, 250
LUNACSARSZKIJ, Anatolij Vasziljevics (1875—1933): 39, 172
MAJAKOVSZKIJ, Vlagyimir Vlagyimirovics (1893—1930): 164
MARÓT Károly (1885—1963): 80
MARX, Karl (1818—1883): 9, 11, 39, 57, 112, 118, 140, 167, 168, 169, 172, 192, 222, 224, 237, 243
MÁTRAI László (1909—): 39
MEHRING, Franz (1846—1919): 39, 57, 159, 172
MONTESQUIEU, Charles de Sécondat (1689—1755): 55
NIETZSCHE, Friedrich (1844—1900): 38
NOVERRE, Jean Georges (1727—1810): 205
ORTUTAY Gyula (1910—): 80
PLATÓN (i.e .427—i.e. 347): 29, 53, 110, 135, 144, 183, 191, 197, 241
PLEHANOV, Georgij Valentyinovics (1856—1918): 39, 57, 172
PLÓTINOSZ (205—270): 53, 191
PLUTARKHOSZ (kb. 46—126): 188
PSZEUDO-LONGINOSZ (I. sz. első fele): 70
PÜTHAGORÁSZ (kb. i.e. 580—i.e. 497): 189
ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712—1778): 37, 55
RUBINSTEIN, Szergej Leonyidovics (1889—1960): 10, 245
SANTAYANA, George (1863—1952): 122
SARTRE, Jean-Paul (1905—): 38, 160
SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1775—1854): 192
SCHILLER, Johann Christoph Friedrich (1759—1805): 37, 132, 192
SCHLEGEL, August Wilhelm (1767—1845): 38, 145
SCHLEGEL, Karl Wilhelm Friedrich (1772—1829): 38
SCHOPENHAUER, Arthur (1788—1860): 38

SHAFTESBURY, Anthony Ashley-Cooper (1671—1713): 37, 192
SHAKESPEARE, William (1564—1616): 242
SÍK Sándor (1889—1963): 232
SPENCER, Herbert (1820—1903): 10, 38
STENDHAL, Henri Beyle (1783—1842): 182
SZABOLCSI Miklós (1921—): 39
SZERDAHELYI György Alajos (1740—1808): 39
SZIGETI József (1921—): 15, 23, 31, 58, 64, 74, 87. 106, 121, 122, 127, 145, 148, 178, 181, 190, 193, 203, 246
SZÓKRATÉSZ (i.e. 469—i.e. 399): 53, 110, 189, 191, 199, 241
SZTOLOVICS, Leonyid Naumovics (1929—): 58, 192
TAMÁS, Szent (1225—1274): 54
ÚJFALUSSY József (1920—): 249, 251
VANSZLOV, Viktor Vlagyimirovics (1929—): 58 193
VIGOTSZKIJ, Lev Szemjonovics (1896—1934): 9, 127
VITÁNYI Iván (1925—): 199, 201, 204, 251
VOIGT Vilmos (1940—): 81, 132, 133
VOLTAIRE, Francois-Marie Arouet (1694—1778): 55
VEROVSZKIJ, Vaclav Vaclavovics (1871—1923): 39, 172
WELLEK, René (1903—): 125
WORRINGER, Wilhelm (1881—1965): 190
WUNDT, Wilhelm (1823—1920): 79, 132
XENOPHÓN (kb. i.e. 430—i.e. 394): 241
YOUNG, Edward (1683—1765): 37
ZIMMERMANN, Robert (1824—1898): 122, 189
ZOLTAI DÉNES (1928—): 39. 167, 189, 252

TÁRGYMUTATÓ

ábrázolás 12
ábrázoló művészetek 147
absztrakt művészet 108—109
adaptáció 28
ágazati esztétika 35
alantasság 75
alapeszme 209
alapkompozíció 115
alkalmazott művészet 11, 18—19, 32, 65—68, 106, 138, 147
alkotás 9—16, 27, 52
alkotáslélektan 36
alkotó művészetek 26, 139, 148
általános esztétika 34—35
antirealizmus 168, 180
anyag 144, 153, 210
anyagszerűség 153
anyagszerűtlenség 153—154
arányosság 114, 154
aránytalanság 114, 154
art conceptuel 121
átdolgozás 28
átmeneti műfaj 130
automatizmus 124
autonóm művészet 11, 19, 23, 32, 68—69, 103, 109, 138, 147, 188—189, 229
avantgarde 108, 212, 215
azonosulás 20

beat 201
befogadás 17—22, 42—48, 124—125, 142—143

belsőépítészet 29
belső forma 211
belső látás és hallás 59, 101, 107, 125
belső szemlélethez szóló művészetek 101, 145
borzalmasság 72, 73, 237

cigányzene 201
cirkuszművészet 199
Comité International Pour les Études d'Esthétique 39

design lásd ipari formatervezés
detektívregény 200
dilettantizmus 140
díszítőművészet 23—25, 30—31, 67—68, 117
díszlettervezés 26, 195
divat 46
dombormű 208
dráma 113, 195—196, 232
drámaesztétika 35
drámaiság 157
dramaturgia 26, 195
dzsessz 201

egyéni művészetek 149
egyéniség 152
egyéni stílus 183
egyenlőtlen fejlődés 140
egynemű közeg 101, 122, 124, 144, 149, 153, 250—251
egységesség 154, 183
egyszeres visszatükrözés 147
eklektikusság 154, 183
elegancia 157
elkötelezettség 160
élmény 245
élményszerűség 152—153
előadóművészet 26—28, 139, 148
eltárgyiasítás 122

elvont forma 115, 185, 213—217
énekes előadóművészet 26
engagement 160
epigonság 140, 153
epika 104, 232
epika esztétikája 35
építőművészet 29—32, 136—137
érdekesség 156—157
eredetieskedés 153
eredetiség 152, 175
éremművészet 108
érték 9, 11, 19, 23, 45—46, 64—69, 94, 97, 136—138, 151—152, 167, 172, 181, 186—189, 191, 191, 238
érthetetlenség 154—156
érthetőség 154—155
érzékletesség 153
eszmei mondanivaló 107—108, 158, 218, 247
eszmény lásd ideál
esztétika 33—40
esztétikai minőségek 58—64, 150, 194
esztétikai nevelés 40—52
esztétikai tárgy 63—64, 121, 125
esztétikai tevékenység 69
esztétikai viszonyok 58
esztétikatörténet 35
esztétikum 53—69

fajspecifikus mérték 60, 190
felépítmény 140—142
fenség 70—75, 237
fényképművészet lásd fotóművészet
festészet 107
festészetesztétika 35
festőiség 157
fiktivitás 151, 174, 247
filmesztétika 35
filmművészet 76—78
fogalmiság 153, 173

folklór 79—86, 134—135, 148
folklóresztétika 35
folklorizálódás 83
folklorizmus 83
formalista esztétika 212
formaművészet 140
formanyelv 144
fotóesztétika 35
fotogén jelenségek 88
fotóművészet 87—88
funkcionalizmus 30

giocs 89—91, 198—199, 201
grafika 108
grafika esztétikája 35
gúny 113

hagyomány 13, 84—85, 124
hallás művészetei 145—147
hangjáték 166
hangszeres előadóművészet 26
harmónia 189
hatáslélektan 36
hivatásos művészet 81—82, 134—135, 148
humor 113

ideál 10
időbeli művészetek 145—147, 198
igazság 151, 191
ihlet 14—15
intonáció 229, 251
intuíció 13—14, 232
ipari esztétika 34
ipari formatervezés 65—66, 92—94
iparművészet 66, 95—97
irodalom 98—105, 228—229, 232
irodalomesztétika 35
irónia 113
irányzatosság 158—159, 168

ízlés 47—48

jelmeztervezés 26, 195

kabaré 201
kalandirodalom 200
kalokagathia 53, 176, 191
karmesterség 26
katarzis 20—22, 142—143
kellemesség 197—202
képzőművészet 106—109
képzőművészetek esztétikája 35
kertművészet 29, 66
kettős visszatükrözés 27, 31—32, 147, 248, 250
kifejezés 12
kifejező művészetek 147
kinetográfia 205
kollektív művészetek 149
komikum 110—113
kommunikációelmélet 36
komplex művészet 78
kompozíció 114—115, 210
konkrét forma 212
koreográfia 205
korhangulat 185, 216
korstílus 24, 186
korszerűség 151
korszerűtlenség 152
költészetesztétika 35
könnyűzene 201
könyvművészet 66
környezetesztétika 34
környezetesztétikum 116—119
közérthetőség 155
közízlés 141
közönség 141
központi gondolat 209
kritikai realizmus 160, 177—178
különösség 222, 229—230

külső forma 211
külső szemlélethez szóló művészetek 145

látás művészetei 144—147
líra 103—104, 232
líraesztétika 35
líraiság 157

mágikus tükrözés 243
Magyar Esztéták Nemzeti Bizottsága 40
materiális artefaktum 125
meghatározatlan tárgyiasság 20, 101—102, 127, 250
metaesztétika 33
mimetikus művészetek 147
mimézis 54, 144, 173, 241, 247
mindennapi tükrözés 243—244
modernizmus 152, 174
modorosság 153
monumentalitás 157
motiváció 10
motívum 210
munkaművészet 132
musical 201
műalkotás 120—128
műfajelmélet 129
műfaji stílus 184
műfajok és műnemek 129—131
művészet 120, 132—143
művészetelmélet 34
művészeten kívüli esztétikum lásd nem művészeti esztétikum
művészeten kívüli esztétikum elmélete 34
művészeti ágak 144—149
művészeti minőségek 150
művészeti tükrözés 244—248
művészetpszichológia 9, 18, 36
művészetszemiotika 36
művészetszociológia 9, 17—18, 36
művészi igazság 151

művésziség és művészietlenség 150—157

naiv realizmus 176—177
nem mimetikus művészetek 147
nem művészeti esztétikum 65, 206—207
nem realista irányzatok 179—182
nemzeti stílus 184
népies műdal 201
népiség 162
neoavantgarde 108, 212
nonfiguratív művészet lásd absztrakt művészet

objektiváció lásd eltárgyiasítás
objektivitás 12
operett 201
orcheográfia 205
ornamentika lásd díszítőművészet
osztályjelleg 141, 158, 225—226

ősművészet 132—134, 203
ösztönösség 13

pantomim 205
pártirányítás 164—165
pártosság 158—165
parttalan realizmus 181—182, 234
plakátművészet 66
plasztikusság 153
produktív művészet lásd alkotó művészet .
próza 103
publicisztika 99

rádiójáték 166
rádióművészet 166
realista stílusirányzat 171, 182
realista módszer 171
realizmus 151, 167—182, 222, 252
realizmus diadala 169
régiek és újak vitája 182

relief lásd dombormű
rendezés 26, 28, 195
reproduktív művészet lásd előadóművészet
retorika 100
rettenetesség 72, 73, 237
revü 201
rútság lásd szépség és rútság

stilisztika 100
stílus 100, 183—186, 110
stílusirányzat 183—184
struktúra 115

szalonzene 201
szarkazmus 113
szatíra 113
szavalóművészet 26. 27
szcenika 26, 195
szemiotika 36
szemléletesség 153
szépirodalom lásd irodalom
szépség és rútság 53—57, 62, 187—194
színházesztétika 35
színházművészet 26, 195—196
színművészet 26, 195
szinkretizmus 81—82
szintetikus művészet 78, 149, 205
szobrászat 108, 122
szobrászati esztétika 35
szónoklat 99
szocialista realizmus 178—179
szórakoztató művészet 197—202
szubjektivitás 12

táncesztétika 35
táncművészet 26, 203—205
tánczene 201
tárgymű 125
társadalmi alap 140

társadalmi megbízatás 9
társadalmi tudatformák 122, 140
társasági tánc 199
tartalmi esztétika 112
tartalom és forma 206—220, 247
televíziójáték 220
televízióművészet 220—221
téma 207—208, 209
tendenciózusság lásd irányzatosság
térbeli művészetek 145—147
terjengősség 154
termékeny pillanat 229
természetelvűség 242
természeti esztétikum elmélete 34
tipikusság 173, 221—230
tipizálás 226
tipológia 16, 21—22, 224
típus 223
típusalkotás 226
torzság 151
totalitás 231—235
tömörség 154
tragikum 236—240
tudatosság 13
tudományos tükrözés 244
tükrözés 241—248

újítás 13, 124
unalmasság 154
vallásos tükrözés 244
valószerűség 227, 247
változat 85
varieté 201
városépítészet 29
vers 103
versesztétika 35
vezéreszme 209
világnélküliség 24, 235
világszerűség 24, 235

zeneesztétika 35
zeneiség 153
zenemővészet 249—252

A kiadásért felelős a Tankönyvkiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Mészáros Györgyné
Utánnyomásra előkészítette: dr. Karlovitz János
Műszaki vezető: Lojd Lajos
Műszaki szerkesztő: Bodnár Zsuzsanna
A kézirat nyomdába érkezett: 1977. október
Megjelent: 1978. április
Példányszám: 12 800. Terjedelem: 13,80 A/5 ív
Készült az 1975. évi első kiadás alapján krétáról fotózva,
íves ofszetnyomással,
az MSZ 5601—59 és az MSZ 5602—55 szabvány szerint
Raktári szám: 52645
TA—2767—G/31—7881
4451 Veszprém megyei Nyomda Vállalat
Felelős vezető: Danóczy Balázs igazgató

17,50 Ft

52645